

journée d'étude sur l'œuvre de dominique bagouet

Transcription de la conférence donnée par Laurence Louppe à l'occasion de la reprise d'assai par les carnets bagouet, à la maison de la danse de Lyon le 8 novembre 1995. La conférence était ponctuée par des extraits vidéo du documentaire planète bagouet réalisé par Charles Picq.

la formation de Dominique Bagouet

Je voudrais rappeler la formation de Dominique Bagouet. Enfin je ne sais pas vraiment où il a été formé. Où est-ce qu'un danseur puise ses images de corps ? Comment les intègre-t-il ? C'est encore une alchimie très mystérieuse. Il y a un entretien de Dominique Bagouet avec Jacques Chancel (l'émission *Radioscopie*), où il dit qu'un des grands chocs de sa vie a été, quand il était tout petit, ses parents l'ont emmené dans un café à Barcelone où il y avait du flamenco. Et voir du flamenco est quelque chose qui l'a énormément frappé. Il est toujours très difficile de savoir où jouent les influences. Mais dans le flamenco, dans le mouvement même du flamenco, je vois déjà la spirale, qui est tellement importante chez Dominique. Cette espèce de façon qu'il a, de toujours mettre le corps en volume à partir de son axe.

Dans un deuxième temps, il va avoir des curiosités diverses puisque, comme beaucoup de chorégraphes contemporains il a été attiré par toutes sortes d'expressions d'ailleurs. Dominique était un artiste complet. Il aurait aussi bien pu devenir peintre qu'écrivain, que danseur. J'ai rencontré beaucoup de gens qui l'ont connu à l'école d'art d'Angoulême, où il a pris des cours, et qui ont énormément regretté qu'il ne fasse pas un métier de plasticien. Mais la danse l'attendait,... Dans *planète bagouet*, il y a un moment où Rosella Hightower, son professeur, parle de tout ce qui, du moins pour une danseuse classique, représente des handicaps physiques. Et Dominique avait une morphologie assez frêle. Et de cette morphologie frêle - vous allez le voir d'ailleurs danser dans un solo assez précoce dans son histoire - il arrive à créer des volumes.

Il va donc commencer la danse dans un endroit où tout le monde allait à l'époque quand un enfant ou un adolescent voulait faire de la danse, celle de Rosella Hightower à Cannes. C'était une école où l'enseignement de base était classique, mais incluait en particulier un cours de technique Graham. C'était un enseignement complet, avec une bonne culture générale, une école qui avait bonne réputation. Après quoi, Dominique a

trouvé du travail dans les ballets du XXème siècle avec Maurice Béjart à Bruxelles, et c'est d'ailleurs là qu'il a rencontré pour la première fois Carolyn Carlson. Maurice Béjart, non seulement avait une compagnie de ballet mais avait aussi organisé une école, et cela a permis à Dominique de rencontrer des gens qui plus tard allaient devenir des partenaires, comme Bernardo Montet et Catherine Diverrès C'est par la suite qu'il prendra le célèbre cours de Carolyn Carlson, à Paris. Rolf Liebermann, directeur de l'Opéra à l'époque, l'avait vue danser en solo à Avignon, et a décidé d'inviter Carolyn Carlson à venir enseigner dans ce qui serait un groupe de recherches en danse contemporaine à l'opéra. Cela a été une grande révolution dans cette maison. Mais Rolf Liebermann était au-dessus de ce genre de choses et il a imposé la présence de Carolyn Carlson qui a commencé à donner des cours et des ateliers.

Carolyn Carlson représentait l'enseignement de Nikolais, qui a commencé à travailler à la fin des années 30, et dont l'œuvre s'est poursuivie jusqu'aux années 80. C'est une donnée importante parce que des gens comme Cunningham ou Nikolais, dans un contexte historique tout à fait autre, ont pu développer une œuvre sur 50, 60 ans, alors que celle de Dominique s'est développée en beaucoup moins de temps. On peut prendre la mesure de l'importance et de l'intensité de sa production, quoique beaucoup plus limitée dans le temps.

Donc, Nikolais, dans son enseignement, insiste énormément sur deux choses : l'improvisation comme technique d'apprentissage, et c'est pourquoi il est tellement important pour un danseur contemporain de faire de l'improvisation. Je veux dire que sans improvisation, on ne peut pas former un danseur contemporain. Par ailleurs, la composition, qui est à la fois une technique d'apprentissage et un objectif très important, qui va fonder chez Dominique Bagouet cette écriture chorégraphique.

Quand il quitte les Ballets du XXème siècle, Dominique arrive directement à Paris et suit les ateliers de Carolyn Carlson. Et c'est là qu'il a entendu cette phrase tellement importante, où Carolyn Carlson lui a dit : « *ne me montre pas ce que tu sais faire, montre-moi qui tu es* ». Montrer qui on est, c'est très important chez Nikolais. Dès le premier moment, il faut laisser passer quelque chose qui serait de l'ordre de l'être, de l'être du danseur. Et cela ne passe pas par l'expression du subjectif. Cela ne passe pas par l'expression de « *je vais vous raconter mon histoire* ». Cela va plus profondément et touche l'essence de soi. Alors cette formation fut très importante pour Dominique. Savoir écrire et composer. Savoir improviser, savoir faire improviser des danseurs, des partenaires, y compris sur scène, c'est tout un art. C'est savoir guider, entrer, c'est savoir donner des retours, renvoyer des mots, c'est savoir mettre des retours sur quelque chose et faire avancer, à l'intérieur d'une improvisation. Et c'est quelque chose que Dominique savait faire admirablement. D'où la possibilité pour lui de passer dans son oeuvre d'un

stade de composition très écrite, très préparée à l'avance, à des moments où l'improvisation va naître.

les premières pièces

C'est Michèle Rust, qui a une vision très belle et très forte du travail de Dominique Bagouet, qui divise son parcours en trois périodes :

Il y a d'abord ce que moi j'appelle les *pièces de folie*, qui nous ont laissé des souvenirs extraordinaires, et qu'elle appelle les *pièces de cœur*. Avec cette idée de chaleur, d'organicité et d'attention affective aussi. Des pièces auxquelles ont collaboré les premiers danseurs de Dominique lorsque la compagnie se forme dans la deuxième moitié des années 70 et qu'elle va travailler dans des lieux très marginaux.

Il faut dire qu'à cette époque, la danse contemporaine était là depuis longtemps déjà, mais c'est la première génération qui va avoir une prise directe sur un public et qui va donner une visibilité d'elle-même. La danse contemporaine en France en 70 était quelque chose de très difficile à situer, connue des milieux très initiés et évoluant dans des endroits assez confidentiels. Dominique a dansé par exemple au Palace, un ancien dancing, qui à l'époque était plutôt sombre et même sale, on peut dire, et qui était pris de temps en temps le soir pour donner des spectacles. Et puis dans ce qui deviendra par la suite le théâtre de la Bastille, qui avait été le théâtre Oblique, puis le théâtre de la Roquette. On avait l'impression d'entrer dans un garage ou quelque chose comme ça. Et c'est pourtant là-dedans qu'ont été données des pièces comme **sous la blafarde**, des pièces très fortes et très remarquables.

Mais si Michèle Rust donne à cette période le nom de *danses de cœur*, période qui va durer jusqu'à **déserts d'amour** en 1984, c'est qu'à chaque spectacle, c'était comme un espèce de coup, d'imaginaire se rassemblant comme en émulsion très forte, et n'ayant pas, comme ce sera le cas plus tard, cette continuité d'une référence continue à un langage. Un langage qui s'élabore et qui donne ses critères et une référence de pensée lisible et décelable de façon permanente. On parle de *danse d'auteurs*, par exemple dans *planète bagouet*, je trouve que cela va encore plus loin que l'idée de danse d'auteur chez Dominique. Pour moi c'est une *danse d'art*, c'est de l'art à l'état pur.

La deuxième étape, c'est ce que Michèle Rust appelle les *pièces d'écriture*. Effectivement, le contenu va se serrer de plus en plus autour de la définition d'une écriture chorégraphique. Elle ira de **déserts d'amour** jusqu'au **saut de l'ange** inclus.

Et la troisième étape ce sont les pièces de liberté où le projet de l'oeuvre n'arrête pas de varier et dans le même temps inclut de l'improvisation et une espèce d'ouverture vers d'autres perspectives. Si Dominique avait vécu, son oeuvre aurait évolué énormément encore. C'est comme le Mozart de *La flûte enchantée*. Quand Mozart meurt, on pense qu'il est déjà dans une autre histoire. Mais cette histoire-là il ne la vivra pas. Il n'en donne que les amorces, et je pense que c'est vraiment un devoir de la part des danseurs aujourd'hui de développer ces germes qui n'ont pas été portés jusqu'à maturité.

Je reviens sur la première partie, les *danses de cœur*. A cette époque il y a une fougue extraordinaire chez Dominique et chez ses partenaires. Elles sont multiples. Je pense que cette hybridation de la compagnie fait partie de cette espèce de coup de cœur multiforme très polyvalent qui était au début dans son oeuvre et montrait aussi la situation économique dans laquelle la danse vivait à l'époque. C'est-à-dire le degré zéro des subventions. Chaque compagnie de danse était une aventure, et chaque spectacle à l'intérieur d'une compagnie de danse était une aventure. On vit un peu cette histoire dans les pièces mêmes. Les pièces font état d'un aspect aventureux de la vie, du groupe.

Et à ce moment là il est encore habité par Peter Goss, danseur américain dont la grande partie de la formation est issue de l'enseignement de José Limon. On a bien vu ce qu'était le mouvement chez Limon, avec cette espèce de grand élan. Il y a un moment d'élan typiquement Limonien dans le premier solo de Dominique. Le principe chez Doris Humphrey et José Limon est de perdre l'équilibre. Tout commence quand on perd l'équilibre. Il n'y a pas vraiment de langage. Dans ce premier solo, ce n'est pas seulement Limonien dans le style, mais aussi dans la façon qu'il a de construire son espace à partir de son corps, c'est encore un corps très frêle, très juvénile.

Mais Dominique, même à 40 ans, avait l'air d'en avoir 18. Il a toujours gardé, y compris dans son corps, une part d'enfance. On dit toujours que l'artiste garde quelque chose de l'enfant en lui, Dominique a gardé cette part d'enfance dans son corps, et c'est ce qui fait une des beautés de cette oeuvre.

On va voir quelques images de *planète bagouet*, film documentaire réalisé par Charles Picq, absolument admirable. C'est exemplaire. C'est un travail exemplaire sur l'oeuvre d'un chorégraphe du XXème siècle.

extraits de *planète bagouet* (entretiens avec Sarah Charrier, Rita Cioffi, Alain Neddham, Rosella Hightower, Christine Le Moigne, Philippe Cohen, Bernard Glandier, Jean-Paul Montanari, Dominique Bagouet, Sven Lava ; extraits de *insaisies, f. et stein, voix off* de Charles Picq).

Je voudrais revenir sur ce solo de **f.et stein**. Dans la danse contemporaine, l'itinéraire des gens se décide beaucoup à partir du solo. Et là, il y a eu quelque chose de très important, pas seulement dans le langage, mais dans la façon dont Bagouet va organiser le corps. Tout d'abord, des choses qui sont un peu relatives à la forme, mais qui en fait la dépassent. Par exemple, l'utilisation du visage, qui devient de plus en plus importante. Le visage chez Dominique Bagouet fait partie du corps. Le visage, comme élément, devient de plus en plus inséré dans un système corporel complet. Une deuxième chose aussi, qu'on trouvait déjà chez Carolyn, c'est cette densité du corps. Cette façon d'avoir ce corps plein, avec ce travail du torse absolument admirable chez lui. Et cet ancrage, cette espèce de densité du corps absolument incroyable. Alors, évidemment, cela peut être interprété - et c'était le cas dans **f.et stein** - dans le sens d'un tragique, d'une tension généralisée, d'une inconscience qui tout à coup se trouvait à contre courant d'elle-même, et qui par là allait pouvoir accéder à des mutations de langages très importantes.

Si on fait référence à Gilles Deleuze qui disait « il n'y a d'image que si elle donne naissance à une pensée. », je crois qu'à partir de **f.et stein**, chez Dominique Bagouet, il n'y a de mouvement que ceux qui donnent naissance à une pensée.

les années 80

On va continuer ce voyage dans *planète bagouet*, jusqu'à **déserts d'amour**, parce que cela vous montre l'évolution d'un travail qui a pris racine dans des choses très importantes. **f.et stein** a été, avec **grande maison**, un des spectacles de Dominique qui a commencé à augmenter son audience et l'écoute que le public pouvait avoir de cette œuvre et de cette quête. Dans la danse des années 80, on a vu beaucoup de spectacles sans se poser la question de savoir ce qui était interrogé, quelle était la quête, quel était le grand questionnement ? Il y avait une idéologie des années 80, qui n'était pas propre à la danse, mais à tous les arts, qui donnait une certaine vision de l'œuvre d'art comme produit consommable dans l'immédiat. Et vous verrez qu'au fur et à mesure qu'on va avancer dans l'œuvre de Dominique, on voit que lui, il avait commencé, dès ces années-là, à poser le problème autrement. Et on est tout à fait en phase aujourd'hui avec ce qu'il faisait dans les années 80. Il appartenait déjà à une autre époque. Cet après midi on parlera aussi de la façon dont on peut envisager aujourd'hui le continu et l'inscription de cette œuvre dans l'histoire.

extrait de *planète bagouet* (entretiens avec Jean-Paul Montanari, Christine Le Moigne, Michel Kelemenis, Michèle Rust; extraits de *f.et stein*, *grande maison*, *déserts d'amour*, *voix off* de Charles Picq).

C'est dans la période qui va de **déserts d'amour** au **saut de l'ange**, que l'identité de Dominique est le mieux cernée aujourd'hui. Et quand on pense « Bagouet » on pense à ce moment-là. Tous les grands artistes ont des époques. Et, par exemple, quand on pense « Matisse » on pense à ce qui se passe entre le voyage au Maroc et le début des papiers découpés. C'est à ce moment-là qu'on identifie le plus Matisse. D'abord il n'y a que les grands artistes qui ont des époques, cela veut dire qu'ils évoluent, et que leur langage est en mutation, qu'il est nourri par sa propre recherche. Ce sont des époques cernables, très identifiables. Le fait de pouvoir parler de trois époques chez Dominique, rien que cela, pour moi, le situe sur une autre échelle que les autres chorégraphes, aujourd'hui, en France.

rompre les codes

Dès **f.et stein**, et même un petit peu avant, Dominique Bagouet va essayer de rompre les codes d'une œuvre qui est abordée globalement. Alain Neddam situe beaucoup son travail par rapport à la danse classique. Et j'irai plus loin, je le situerai par rapport à ce qui se faisait dans la danse contemporaine. Jusqu'ici, il y avait quand même dans l'œuvre de l'époque, du moins des gens qui l'ont précédée - y compris par exemple chez Carolyn Carlson - l'idée d'un ton, d'une tonalité globale pour une œuvre. Chez lui, il y avait une recherche artistique très profonde, un goût pour décoder ou multiplier les codes de lecture et briser l'unicité de l'œuvre.

Et cette brisure va aboutir au **saut de l'ange**, qui va en être la manifestation la plus évidente et la plus proclamée, la plus explicite. Et cette brisure de la globalité, de l'unicité de l'œuvre, est affirmée comme principe premier de construction de l'œuvre.

Mais on voit déjà cela arriver bien avant ! Ne serait-ce que dans le choix de musiques appartenant à des registres extrêmement différents, mais qui vont donner des climats, et vont surtout donner des références différentes. Mais je ne voudrais pas qu'on assimile l'accompagnement musical de Dominique Bagouet à ce qui se faisait à l'époque sur la *bande-son*. Ce n'est pas un montage de bande-son du tout, ce sont des choix musicaux faits dans différents lieux de la musique, historiques ou présents. Différentes références culturelles de la musique, soit classique, soit musique appartenant à la culture de masse, et traitée sans indignité pour la culture de masse.

C'est ce qu'on verra par exemple pour **necesito**. Ce n'est pas pour le côté un peu provocateur : mettre quelque chose de très grandiose à côté de quelque chose d'un peu kitsch, ce n'est pas non plus l'utilisation de la musique sur le plan du climat : Les coupures de la musique ne sont pas en rapport avec un élément émotionnel qui serait suggéré au spectateur. Surtout parce que dans l'art de Dominique, même bien avant **déserts d'amour**, il n'a jamais été question de manipuler l'émotivité du spectateur.

Et c'est ce qui fait qu'il est très à part, aussi, dans la danse française aujourd'hui.

Je ne sais pas si à travers mes paroles vous prenez conscience de la dimension de cet artiste... Dans la danse française des années 80, il est exceptionnel. Il est d'une autre échelle. C'est pourquoi je le mets historiquement, à l'échelle de ceux qui dans la danse moderne ont inventé un langage, une pensée, laquelle est continuellement référencée.

Même si on entre, avec **déserts d'amour** dans cette période d'écriture si importante, il y a quand même des choses qui sont gardées de la période précédente. Je pense que Dominique, comme tous les grands artistes, perdait, parce que perdre pour créer, c'est très important, mais en même temps il y a des choses complètement récurrentes, et qui demeurent. Et une des choses profondément récurrentes, c'est le corps.

Alors, dans des pièces comme **f.et stein**, puis **grande maison**, plusieurs choses entraînent en ligne de compte. Il y avait d'abord l'identité du sujet, du danseur comme porteur d'une histoire. La sexualité par exemple, avait beaucoup d'importance. Dans **déserts d'amour**, on assimile le mouvement à quelque chose de très cerné. C'est tout à fait exact, à tous les points de vue, mais en même temps, il y a toujours, de façon présente, l'être profond du désir, qui est traité autrement.

la contrainte

Je dirais qu'avec les pièces d'écriture, c'est l'écriture, par sa contrainte. Vous savez que les contraintes en danse sont très importantes.

La contrainte est importante parce que, dans la vie courante, nous avons toujours tendance à revenir sur nos schémas.

Une des choses que disait Moshe Feldenkraï, c'est qu'on est toujours habitué à retourner à nos schémas. Et, une façon de ne pas y retourner, c'est d'être sûr de rompre avec nos habitudes psychologiques. Et la contrainte est une façon de ne pas retourner dans nos schémas, de toujours aller vers l'inconnu.

Alors par exemple, dans la danse américaine des années 60, il y a eu le fameux travail sur les *tasks*, les tâches, les contraintes, qui fait qu'on met le danseur devant une situation où il faut qu'il réinvente, qu'il redistribue tout son système de fonctionnement, et donc qu'il ne retourne sûrement pas dans son schéma connu. On trouve la même chose chez Merce Cunningham avec l'utilisation de l'aléatoire. Merce Cunningham appelle aux techniques de composition par le hasard, pour être sûr qu'il ne va pas retrouver le noeud d'une situation déjà traversée, qui s'est inscrite en lui. D'où la méfiance de beaucoup de danseurs envers ce qu'on appelle la subjectivité. C'est-à-dire : vous pensez que vous êtes en train d'inventer des choses en

toute liberté, mais en fait vous êtes en train de réintégrer les schémas du connu. Et ce côté libre, subjectif, spontané, est souvent complètement illusoire.

Donc, pour aller vers l'inconnu, il faut renoncer au schéma. Ici, la contrainte de l'écriture est une chose extrêmement importante. Pour aller un peu plus loin dans l'inconnu. Ce n'est pas intéressant de reproduire toujours ce qui est déjà là. L'idée, c'est de rompre avec le même. Ce n'est pas l'idée du nouveau, du nouveau produit. C'est l'idée de l'inconnu. C'est différent de l'idée du nouveau. Le nouveau s'inscrit dans une systématique, dans une idéologie de marché. Tandis que l'inconnu se situe tout à fait dans un système artistique.

Donc Dominique sentait peut-être le danger, en travaillant beaucoup sur la subjectivité du danseur, travaillant en particulier sur la figure désirante.

hommage à Bagouet

Vous savez que quand quelqu'un disparaît, il nous invite à revisiter le temps qu'on a vécu avec lui. Et c'est d'ailleurs le cas avec Dominique. Je pense que Dominique est un de ceux qui aujourd'hui inspirent une des plus grandes réflexions sur la danse. On a cet aspect aujourd'hui réflexif, qui n'est plus dans la consommation immédiate des années 80, la consommation du produit. Je pense que c'est Dominique qui, par ce qu'il a laissé, autorise cela en grande partie. Et donc, en réfléchissant sur lui, on voit comment il a toujours trouvé des articulations qui d'une période à l'autre pouvaient l'emmener plus vers l'inconnu.

Ce que Michèle Rust a dit aussi de très important, c'est que désormais l'identité du danseur, il doit la trouver de plus en plus dans l'intériorité et non dans la manifestation périphérique et mimétique d'une émotion. Mais aller chercher plus profond, là où ça se passe, justement.

Ceci dit, je vais revenir sur **déserts d'amour**. C'est à ce moment-là que va naître une esthétique qui a été beaucoup vue : l'utilisation qu'il fait des petits gestes.

Alors, d'abord, je reviens encore à la méthode Feldenkrais, pour rappeler qu'il n'y a pas de petit geste. Cela n'existe pas ! Tout geste prend sa racine dans tout le corps.

Je parle de Bagouet comme quelqu'un de complètement exemplaire : ne jamais trahir les grandes sources, tout en produisant lui-même son propre lieu, le lieu où va se réinventer un mouvement. Dans la danse française c'est tout à fait unique. Cela va bien au-delà de la simple beauté d'une œuvre, c'est un projet de pensée, de philosophie du corps, et c'est ce que je disais tout à l'heure, n'est de mouvement que celui qui produit une pensée, mais qui s'origine dans une pensée aussi.

Et j'irai donc plus loin en disant que chez Nikolaï's par exemple c'est très important de voir « par où ça passe ». L'idée importante est l'idée du trajet, de l'itinéraire. On ne part pas du point A pour arriver à un point B ; ce qui est intéressant c'est ce qui se passe entre le point A et le point B, y compris dans le passage du mouvement.

Dans son premier solo, Dominique est entièrement sur l' *impulse* au milieu des omoplates et la perte d'équilibre à partir de cet *impulse*, et ensuite il va garder trois choses qu'il a énormément en lui : la combinatoire d'éléments qui se contredisent ; c'est un art qui ne se fixe jamais sur une homogénéité. La conscience du sujet, et en particulier du sujet global, par rapport à son désir, par rapport à son corps mais avec tous les rapports qu'il entretient avec l'histoire, avec la durée, avec le temps, etc... Et puis, dans un troisième temps, comment chacun, de ce qu'on appelle les petits gestes chez lui, engage tout le corps, absolument tout le corps. Non seulement tout le corps, mais toute la conscience, à travers ces trois rapports qui sont : rapport au poids du corps, à l'espace et au temps, et comment c'est là de façon absolument continue.

extrait de *planète bagouet, (déserts d'amour, voix off de Charles Picq, paroles de Michèle Rust, Michel Kelemenis)*

Ce processus a été mis en marche à plusieurs moments, que ce soit avec les contraintes dans la danse des années 60 aux Etats Unis, que ce soit avec les méthodes aléatoires qui ont rompu ce fameux retour au même dont je vous parlais, cette menace artistique qui pèse toujours sur l'évolution d'une œuvre.

Mais ce n'est pas seulement la mutation des processus qui est pourtant très importante -c'est toujours l'idée de la relation du mouvement avec une pensée, et une pensée continue, une pensée qui se référence à elle-même - mais c'est aussi ce parti pris contemporain de garder actif l'ensemble du corps. D'ailleurs Dominique a aussi travaillé la méthode Feldenkraï's, notamment avec Claude Espinassier.

On a lu, dans sa danse, une utilisation très grande à partir de ce moment-là du travail sur les extrémités. Je rappelle cette phrase si importante de Laban (c'est une citation libre): « les mots ne donnent de la danse que son apparence et n'atteignent jamais son aspect profond ». C'est très important. Alors, au niveau verbal, c'est à dire au niveau d'une pure lecture optique qui ne prendrait pas en compte la lecture kinesthésique (que la notation prend en compte évidemment), ce sont surtout les extrémités qui sont concernées. Mais, comme le dit la méthode Feldenkraï's, il n'y a pas de geste qui ne concerne l'ensemble du corps, et de surcroît, vous avez vu combien le volume et les aspects spiralés restent importants chez

Dominique Bagouet. Je rappelle donc deux sources par rapport à cette idée de la spirale : le rapport au volume et le travail sur le centre.

Ce travail sur le centre va d'ailleurs permettre ce grand chemin vers l'intériorité et vers la racine du geste. Tout geste est en relation avec ses racines, sa racine intérieure, qui est dans la conscience, mais qui est aussi dans l'intérieur du corps, dans les racines que sont le sacrum, tout ce qui, à partir de l'abdomen, de la région sacrée, fait que tout geste que nous faisons s'irrigue et prend racine dans l'ensemble du corps.

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 **assai** va être une des suites.

Certains éléments de cette prise d'espace vont se retrouver dans **assai**, mais traités de façon plus symbolique. Par exemple, chez Dominique tout se fesse 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 **assai**. 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 ces visages - que dans tout le reste du corps... Et c'est à partir d'**assai** que les mains vont créer cet étonnant rapport à l'espace et ce rapport à l'autre.

Il faut rappeler quel est le propos d'**assai**. C'est une commande. Vous savez que dans l'œuvre de Dominique il y a eu beaucoup de commandes. I

Il y a eu toute une réflexion qui a été faite sur la commande comme .déclat d'œuvre d'art. Beaucoup de commandes dans l'histoire de l'art sont des chefs-d'oeuvre, 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 sur le thème de la danse expressionniste allemande, 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 il va donc travailler là-dessus. Et c'est vrai que dans les figures d'**assai**, 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 remplissement du corps.

Avec **assai**, Bagouet 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 qu'à travers la recherche sur les figures de la danse expressionniste, il rejoignait des danseurs expressionnistes, évidemment, puisque c'étaient les mêmes corps. 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 dans **assai**, il va se servir de l'espace pour faire naître les figures. Il y a 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 ? Je crois que cela va aussi un peu plus loin dans l'esthétique.

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 : « 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. Dominique m'a toujours dit qu'il avait beaucoup travaillé sur le noir et blanc, sur le fait que la lumière débutait toujours avec l'ombre.

la reprise d'**assai**

Est-ce qu'on peut dire, à la fin du travail de transmission qui vient d'être fait avec **assai**, 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, 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. Les analyses qui sont faites sur **assai** aujourd'hui n'ont jamais été faites au moment de la création.

Et donc, est-ce qu'une œuvre ne va pas vers sa propre lisibilité ? 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. 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. 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. Mais la pensée vient après. La pensée n'est pas là déjà, 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. 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, 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 « çà, 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 aussi une chose qui reste très forte pour moi, 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**

laurence louppe : 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 un projet d'écriture continue très important. Je veux dire une espèce de grand souffle, comme ça, qui traverse l'œuvre, et 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, situe vraiment **assai** dans une durée, et l'emmène dans cette durée.

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

les danseurs de Bagouet

Les danseurs de Dominique, en plus de tout le reste (qui est énorme), sont des gens tellement fondés, d'une telle solidité au point de vue des approches et du travail, et de l'engagement corporel. 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, savoir où il voulait en venir et à travers quoi, la pensée des processus, etc... Ce qui m'intéresse chez les danseurs, en plus de tout l'outillage et de toute l'histoire dont ils sont chargés, de toute la sensibilité artistique 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 Bagouet. Depuis le fameux Limon jusqu'à toute la spirale, le travail sur le centre, c'est admirable !

les pièces de liberté

Je finis donc la partie chronologique avec ces pièces dites de *liberté*. Cela commence avec **les petites pièces de berlin**, où Dominique essaie de lâcher prise sur une matière qui demeure très proche de lui mais qui passe plus par l'initiative des danseurs. Cela ne veut pas du tout dire à ce moment-là que le langage de Dominique Bagouet s'efface au profit d'un autre langage, ou au profit d'autres initiatives. Parce que la Compagnie de Dominique Bagouet, chose extrêmement rare en France, a été le foyer d'un travail qui s'est élaboré à partir de la présence permanente de danseurs, et l'infiltration du langage, de la compréhension du mouvement dans les corps a été assez longue pour s'imprégner véritablement. C'est vraiment une source : www.lescarnetsbagouet.org – mention obligatoire

compagnie de danse, c'est-à-dire des gens qui se rassemblent autour de quelque chose de complètement référencé, qui est une adhésion collective à la fois au travail du mouvement et au langage du chorégraphe. Donc ce travail de compagnie n'est pas un travail de plusieurs langages, bien entendu. C'est toujours un seul langage qui est abordé, auquel il y a une adhésion consciente de la part de tous les membres de la compagnie.

En fait, même si cela passe par des actions individuelles, on retrouve les grands processus. Et ce qu'il y a d'important c'était le partage des processus. Même lorsque, soit disant c'était un autre individu dans la compagnie, il y a l'idée de cette compagnie. « Etre en compagnie ». C'est d'abord être en compagnie dans la même pensée de la danse et du corps. La pièce **les petites pièces de berlin** est passée à travers l'initiative de plusieurs membres de la compagnie mais sans que cela change en quoi que ce soit l'adhésion à une référence et à un processus commun.

Je dirai que ce moment de *lâcher prise* je le vois surtout arriver avec **so schnell**, qui est l'avant-dernière pièce de Dominique Bagouet, où il lâche prise sur beaucoup de principes qui étaient les siens. Je ne peux pas dire que c'est de l'ordre de la démission. D'abord dans **so schnell** je sens quelque chose qui est de l'ordre de l'abdication, qui d'ailleurs avait commencé dans la pièce d'avant qui s'appelle **jours étranges**. Et il s'est passé dans **so schnell** comme dans **jours étranges**, quelque chose de tout à fait inattendu chez Dominique Bagouet, c'est-à-dire son renoncement à un travail raffiné et savant sur la musique. Car, ce matin on a parlé des courants/contre-courants, des musiques utilisées en remontant à rebrousse poil les dynamiques, par exemple, ou en disloquant les références musicales, mais pour la première fois dans **jours étranges** je voyais le temps fort de la musique correspondre à un temps fort en danse, comme s'il abdiquait tout à coup, comme s'il renonçait. Un traitement plus primitif, je n'ose pas dire primaire. Et comme par hasard il prend à ce moment des musique à pulsation très forte, d'abord le rock avec les Doors et ensuite Jean-Sébastien Bach où l'accent, la dynamique est très forte. Dans les deux cas il y a une mutation totale, mais mutation qui pour moi est presque de l'ordre de la défaite. Mais une défaite complètement consentie, on n'est pas dans un univers du n'importe quoi. C'est la première chose.

Deuxième chose, c'est que dans ces pièces de liberté, où il commence à lâcher ses principes, au fur et à mesure que l'initiative de l'interprète dans la création est convoquée, le langage va vraiment se disloquer. Et pour la première fois dans **necesito**, qui est la dernière pièce, alors que les interprètes avaient déjà été convoqués à créer dans **les petites pièces de berlin**, mais sur un fond d'adhésion commune, dans **necesito** des gestuelles divergentes vont apparaître, et en particulier des danseurs qui, ayant subi l'influence de Trisha Brown par exemple, vont commencer à faire un

traitement du poids par exemple, très différent de celui de Dominique. Alors, tout à l'heure je vous ai dit que Dominique avait été très influencé par l'enseignement Limon, on l'a vu dans son premier solo, avec tout ce côté instable, l'accent mis entre les omoplastes, le départ en arrière, les jambes qui lâchent, etc... Mais chez Trisha Brown la variation de poids est beaucoup plus orientée vers le sol et j'aimerais bien vous montrer le solo d' Olivia Grandville qui va dans ce sens.

so schnell

On va d'abord voir un extrait de **so schnell**. **so schnell** était vraiment composé, si je peux en signaler la thématique, sous l'influence de la mort prochaine qu'il connaissait, et la cantate de Bach qui donne le titre **so schnell**, est une cantate de deuil, comme très souvent dans la poésie religieuse baroque. Ce que j'appelle *l'esthétique des vanités* : le temps qui passe, la vie qui s'enfuit, la proximité de la mort, pour laquelle le pécheur doit penser à Dieu. En même temps, c'est une des grandes oeuvres autobiographiques. Dominique était un grand lecteur de la littérature française de toutes les époques, et le roman français, notre culture, est très marqué par l'autobiographie. Et l'autobiographique, c'est une des choses que d'ailleurs la danse française a toujours énormément travaillé, à des degrés différents. La seule chose est que Dominique Bagouet s'est peut-être posé non seulement la question du « je », de la première personne dans l'œuvre d'art qui est l'idée de l'autobiographie, mais il s'est aussi posé les processus autobiographiques, les modalités du récit autobiographique.

Et je dirai que dans **so schnell** on va vers la mort, mais aussi le retour vers l'origine puisque est évoquée la maison paternelle, la fabrique de bonneterie des parents de Dominique Bagouet, qui a été vendue à cette époque. C'est une époque de perte pour lui, et on va entendre le bruit des machines à tricoter qui ont bercé son enfance. Vous verrez des symboles, je vous les signale, c'est Dominique qui me les avait signalés à l'époque, pour la première fois il y a des signes décodables, comme par exemple la croix. Vous verrez dans le premier duo entre Catherine Legrand et Olivia Grandville, l'image d'une croix qui revient très souvent dans l'œuvre.

extrait de so schnell (duo + groupe)

necesito

La dernière pièce de Dominique Bagouet a été **necesito**, dont le nom vient d'une chanson qui était chantée sur scène par un groupe de rock espagnol qui est *necesito tanto*. Et cette pièce a été une commande, encore une fois, pour le millénaire de la ville de Grenade, et elle évoque un voyage, mais pour moi c'est aussi un voyage au bout des choses. Le travail des interprètes a été tout à fait important dans **necesito**.

extrait de *necesito* (le jardin de Priscilla) (Laurence Louppe parle pendant l'extrait)

Dans **necesito**, il y a plusieurs lieux musicaux, de la musique arabo-andalouse du moyen âge qui est très belle, et aussi ce groupe de rock espagnol. Sur le sol est représenté une espèce de plan plus ou moins métaphorique des jardins de l'Alhambra. D'une pièce à l'autre il y a une chose que vous ne voyez pas très bien c'est que la compagnie se modifie beaucoup. Voilà un passage particulièrement poétique où...est évoqué un espèce de jardin, peut-être une dernière utopie avant la fin ? C'est beaucoup construit sur l'idée du souvenir du voyage, donc encore une des modalités autobiographiques. Mais je trouve que beaucoup plus que le souvenir, il y a l'idée d'un lieu où la relation avec le dire, avec une certaine dureté du monde pourrait se trouver évacuée.

extrait de *necesito* (solo d'Olivia) (Laurence Louppe parle pendant le début de l'extrait)

la vidéodanse

Maintenant, on va aborder le thème de la relation, un des principaux arts avec lequel Dominique a dialogué, c'est la vidéo. Cette relation peut se faire sur deux plans : créer quelque chose ensemble, ce qui a été souvent le cas. Mais quand on crée ensemble, au lieu d'enregistrer ou de juste fixer la mémoire d'une pièce, on crée ensemble une œuvre d'art pour la vidéo qui est ce qu'on appelle véritablement la vidéo-danse, la danse pour la vidéo.

Charles, tu as fait deux sortes d'élaboration de vidéo danse, on va d'abord voir **tant mieux, tant mieux !** qui est vraiment une fiction, indépendante de tout autre travail, et qui de plus, est narrative, qui élabore un récit. C'est ce que j'appelle une fiction justement, un travail très original. Mais dans **dix anges** au contraire tu élabores une pièce vidéo à partir du matériau d'un spectacle. Donc ce sont deux processus différents et j'aimerais bien qu'on les voit ensemble.

Alors peux-tu parler des circonstances de **tant mieux, tant mieux !** ?

charles picq : c'est un film qui a été fait en 83, c'est au début, et je crois qu'il porte bien sa date. C'était l'époque où l'on démarrait, d'une certaine manière. Cette rencontre image/danse débutait, elle était à la fois naïve et vierge d'expérience.

Ce que j'ai envie de dire par rapport aux circonstances, c'est que le processus d'élaboration a été d'intégrer en fait la vidéo, la place de la caméra, au travail de la compagnie. Et je crois que c'est une chose importante car c'est un peu une démarche à l'envers du cinéma, c'est quelque chose d'assez spécifique à la fiction-danse ou à la vidéo-danse.

Le cinéma est un art du projet, et la danse est un art d'atelier. Et la grande difficulté de la rencontre est d'arriver à faire rencontrer les artistes du projet et les artistes de l'atelier. Et comme, quand-même, il s'agit d'une œuvre de danse dont l'auteur est un chorégraphe, je crois qu'on a peut-être plus de chances de réussite à entrer dans un processus d'atelier. Si je regarde les films de Bouvier-Obadia, par exemple, que j'adore, et qui sont une très grande réussite, c'est bien parce qu'ils sont aussi arrivés à rentrer la caméra dans l'atelier de la danse, qu'ils ont fait ces films. Alors que quand on part d'une autre méthode, on a plus de difficulté à créer la danse, mais c'est une réflexion...

laurence louppe : ce que tu dis recoupe aussi des problèmes qui sont liés aux modes de production. C'est à dire qu'effectivement, pour un film, on demande un *story board* à l'avance, on demande un projet. La danse ne peut pas proposer cela. Elle va être obligée de s'élaborer effectivement dans un travail d'atelier. Et le travail de la danse est intéressant parce qu'il renverse les modalités habituelles de production. Je dis modes de production au sens socio-économique.

tant mieux, tant mieux !

laurence louppe : cette vidéo est très belle. Dans **tant mieux, tant mieux !**, il y avait déjà l'invention d'un imaginaire. Imaginaire au sens de « répertoire d'images ». Un répertoire d'images possible, un répertoire visuel, un lieu de ressource visuelle très fort. Ce film est tellement fort sur le plan des personnes et des personnages qui apparaissent, parce que les gens qui sont dedans sont assez exceptionnels, quand-même.

charles picq : dans la compagnie il y avait Catherine Legrand qui venait d'arriver, Bernard Glandier qui y était depuis plusieurs années, Michèle Rust, Nuch, Angelin Preljocaj, Sylvie Giron.

laurence louppe : et vous verrez combien cette compagnie a une présence physique, je trouve, que **tant mieux, tant mieux !** rend aussi. Et comment Charles a travaillé avec ces danseurs comme avec des acteurs de cinéma, autant que comme s'ils étaient des danseurs. C'est à dire que les plans isolent beaucoup le visage. Je trouve que le traitement du corps du danseur est le corps d'un acteur qui serait dans une fiction cinématographique.

charles picq : c'est un dialogue qui s'est instauré avec Dominique. Effectivement le processus de création était intégré à la vie de la compagnie, donc il n'y avait rien de prémédité, tout a été fait au fur et à mesure du film. C'est-à-dire qu'il y avait une grande boîte, une grande réserve de mouvements et de costumes (puisqu'on reconnaît des costumes des pièces antérieures)...dans laquelle Dominique a puisé et organisé des éléments de fiction. Et à partir de là, on a travaillé ensemble pour les filmer. L'indication sur laquelle on travaillait, c'était la recherche de ce qu'on a appelé « un regard anthropométrique ». Comme si on était des ethnologues, au fond. Aller chercher à la fois des détails ou trouver un rapport

d'observation, comme si c'était des étrangers, comme si c'était une tribu, attacher de l'importance à des choses qui n'apparaissent pas forcément importantes à ce moment là, à cet endroit là.

laurence louppe : ou appartenant à une classe sociale difficile à identifier, par exemple, dans des espèces de rapports sociaux. Mais tout cela étant la métaphore pour mettre en scène un matériau qui est celui de la compagnie.

charles picq : voilà, avec ses rituels. Le film est organisé sur un rituel autour d'une figure du cercle, du « cercle magique », et qui permet de changer d'espace. Puisque la première séquence va nous montrer effectivement toute une danse qui va avoir à un moment pour objet de les faire disparaître pour les retrouver ailleurs.

extrait de *tant mieux, tant mieux !*

laurence louppe : cela correspond à l'époque de ce que Michèle Rust appelle *les danses de cœur*, ce que j'appelle *les danses de folie*, où quelque chose de l'étrange en soi est recherché, un autre en soi comme dans **f. et stein** par exemple. Elle précède cette fameuse période des *danses d'écriture*, entre 1984 et 1987.

dix anges

laurence louppe : un autre travail de Charles a été au contraire une création vidéo, une pièce vidéo à partir d'un spectacle, le travail fait à partir du **saut de l'ange : dix anges**. Peux-tu en parler, y compris du titre ?

charles picq : oui, je vais reprendre la suite de ce que j'ai dit tout à l'heure par rapport au processus de création. Une façon de répondre à la fois à ce désir de faire un film de danse et arriver à trouver des processus de production qui le permettent, c'est de travailler à partir d'une matière qui existe, c'est-à-dire des pièces. Parce qu'à ce moment là on peut faire un projet sur quelque chose d'existant, et on peut développer des choses en production.

Là, on a quitté un peu l'atelier, et vraisemblablement le seul film qui ait été fait c'est **tant mieux tant mieux !**, en tant que film ou fiction, parce que la danse a été créée pour l'image. Avec **dix anges** on est passé à autre chose qu'on peut appeler une adaptation. L'adaptation peut aller très loin, jusqu'à Merce Cunningham : *Beach birds for camera*. Ce qui m'intéresse dans **dix anges**, ce sont des prélèvements de la pièce. C'est Dominique qui a décidé des extraits et de l'organisation des extraits. Et il ne voulait justement pas faire une fiction ou un film. Il ne voulait pas essayer de raconter une histoire à l'intérieur d'un spectacle, c'est-à-dire imposer un regard, ou une circulation, ou l'adapter pour en donner une lecture, mais l'organiser selon des principes chorégraphiques. De même que la chorégraphie était construite sur une image de la pyramide et du triangle - parce que je crois qu'il y a toujours un rapport au graphique, il a choisi de rassembler des fragments, là encore de

manière anthropométrique, c'est à dire de partir sur des valeurs de fragments, et de les assembler. Sans se poser des problèmes de raccords de sens ou de raccords d'images, mais simplement comme une collection de choses, pour retrouver un espace, presque de la peinture et de l'exposition.

laurence louppe : d'ailleurs, une des choses importantes, dans **le saut de l'ange**, était le rapport aux tableaux qui étaient décrits par les danseurs. Il y avait une sorte de musée imaginaire qui s'installait sur la scène à travers ces descriptions. Ce musée imaginaire étant d'ailleurs extrêmement double par rapport à l'espace de la danse puisqu'il s'agissait de tableaux qui étaient juste derrière, dans le musée Fabre, derrière la façade de la cour Jacques Cœur.

Mais c'est vrai que l'idée d'une collection s'est quand même beaucoup plus construite à travers **dix anges**. C'est le projet de **dix anges**, de montrer la collection, effectivement, y compris la collection de figures, ces figures qu'il a conçues avec Boltanski, comme des espèces de personnages habillés de toutes sortes de vêtements étranges, de dépouilles, puisqu'ils allaient chercher leurs costumes dans les malles de la compagnie, donc dépouilles d'autres personnages. Mais **dix anges** est quand même une élaboration artistique à part entière, un travail en soi. C'est une œuvre en soi, ce n'est pas juste un miroir tendu devant **le saut de l'ange**.

charles picq : non, justement, par ce processus de prélèvements et d'organisation en portraits, en collection, il naît de ce non-montage une écriture, parce que les images se rencontrent, le montage a quand-même eu lieu. Là, ce qui s'enchaîne, c'est complètement autre chose. On passe d'un extérieur à un intérieur, c'est l'esprit de collection qui va les rassembler. Et je pense qu'on touche là à quelque chose qui est de l'ordre du poétique, justement par cette écriture, par le montage. Et on retourne à la danse. Et je crois que c'est une vision importante qu'un chorégraphe peut apporter au cinéma. Il a abordé le cinéma avec ses outils. Il ne s'est pas mis en indépendance du défi, il a ré-inventé un rapport entre les plans, par le montage, par ses principes qui sont ceux d'un chorégraphe, et à mon sens on voit apparaître une construction totalement ouverte.

extrait de dix anges (solo de Jean-Pierre Alvarez, transition avec Catherine Legrand et un extrait du solo de Bernard Glandier)

Bagouet et les arts plastiques

laurence louppe : on va continuer avec une autre référence qui est importante dans l'œuvre de Dominique, c'est le rapport aux arts plastiques. Dominique a toujours été très intéressé par la peinture. Il a eu d'autres collaborations, mais peut-être moins marquantes et moins marquées que son travail avec Boltanski, et je rappelle que ce travail du **saut de l'ange** s'inscrit aussi dans ses pièces de la mélancolie, car il avait été très frappé par l'exposition de Christian Boltanski lors du festival d'automne en 1985, qui

était *La leçon des ténèbres*. L'artiste avait transformé la chapelle de la Salpêtrière en un vaste reposoir à la mémoire des enfants morts et de l'enfant mort que chacun d'entre nous porte en devenant adultes. Donc il y avait des portraits d'enfants pris dans un collège dans la région de Dijon, découpés et éclairés par autant de petites ampoules qui faisaient comme autant d'autels, sorte de sanctuaire à la mémoire d'un corps disparu. Et Dominique y avait trouvé des résonances très profondes, d'abord parce qu'il aimait beaucoup Boltanski et que Boltanski, comme lui, travaille sur l'autobiographique, sur une espèce de mythologie personnelle. Et cette mythologie personnelle va être aussi transposée dans le monde de la mythologie de chaque personnage.

On va voir un extrait d'une émission où Christian Boltanski évoque le travail de Dominique Bagouet et sa collaboration.

extrait d'un entretien entre Charles Picq et Christian Boltanski (au lendemain de la représentation du 26 juin 1993, reprise du **saut de l'ange** par les danseurs de la Compagnie Bagouet au festival international de danse de Montpellier)

christian boltanski : *je crois que le problème de la danse, souvent, c'est que le métier de danseur est un métier extrêmement difficile. C'est en même temps un métier de sportif, ils sont très jeunes dans le monde de la danse. Et je pense qu'il est parfois nécessaire qu'ils voient des gens extérieurs qui n'y connaissent rien, qui sont des ballots, qui disent des conneries... C'est donc cette qualité que j'ai eue, celle de l'emmerdeur. Je crois que les gens de la compagnie m'aiment bien, mais au début, quand j'arrivais j'étais vraiment l'emmerdeur. Ils disaient « quelle catastrophe va nous tomber encore, qu'est-ce qu'il va encore inventer pour nous faire chier ? » C'était même une plaisanterie...*

Je me suis toujours intéressé aux rapports entre sujet et objet et je pense en tous cas que par exemple dans la danse classique, le plaisir qu'ont les vieux messieurs à regarder les petites danseuses faire des pointes, c'est parce que ces sujets qui sont des petites filles, qui ont envie de courir, deviennent des objets mécaniques, faisant une chose qui est contre nature, qui est douloureuse. Et donc le plaisir érotique qu'on peut avoir vient de cette transformation du sujet en objet. Par exemple, quand on voit un ballet à l'opéra, où tout le monde se ressemble exactement, où ils ne sont plus qu'une personne, ils sont semblables, bougent d'une manière complètement fautive, et sont devenus des objets. Et moi je suis persuadé qu'un des plaisirs qu'on a à regarder ça est cette relation étrange de savoir qu'il y a un sujet mais un sujet meurtri, blessé et rendu objet. Et, là chez Dominique c'est complètement différent, mais il reste un tout petit peu de ça.

charles picq : *je crois que le saut de l'ange est une des premières pièces où ils ne sont pas tous habillés de la même façon.*

christian boltanski : oui, et là c'était très amusant de chercher une sorte de personnalité pour chacun. Là aussi, un des trucs qu'on avait dit avec Dominique comme ça, c'était justement qu'il y ait un peu comme des enfants qui auraient trouvé un magasin de vieux habits, puisqu'ils prennent des morceaux comme ça, mais qu'il n'y ait pas de cohérence, ça c'était une règle. Comme s'il y avait un vieux tas et que chacun ait pris son truc, et s'était déguisé, mais sans aucune cohérence, avec des morceaux de choses. Et là effectivement, les danseurs sont quand même beaucoup des sujets, c'est très différent. Le truc qui m'a intéressé hier - moi j'y connais vraiment rien - c'est que cela semble être une œuvre qui est complètement insaisissable, et je crois que j'en suis un tout petit peu responsable dans le côté déstabilisateur que j'ai pu avoir. Je trouve par exemple qu'ensuite certaines oeuvres de Bagouet comme **so schnell** sont beaucoup plus belles pour moi, mais elles sont plus saisissables, alors que ça, c'est une œuvre aberrante, c'est une chose aberrante. Il y a plein de choses qui se passent, plein de gens partout qui font des choses, plein justement d'habits différents, d'événements différents, qu'ils soient gais ou tristes, donc on ne peut pas le saisir. Et hier cela m'a semblé être l'intérêt de la pièce. C'est une chose qui part dans tous les sens.

charles picq : tu penses que c'est lié aux personnages, tu l'as perçu comme insaisissable, sais-tu qu'il a fait une pièce qui s'appelait **insaisies** ?

christian boltanski : non je ne savais pas. Je pense que ce que je vais dire est prétentieux et faux, et d'une certaine façon c'est par le hasard, mais je pense que notre rencontre, et aussi parce qu'il était à cette période de sa vie, notre rencontre est à une période de cassure dans sa vie où il se posait des problèmes. Et l'intérêt du **saut de l'ange** c'est une période de charnière. C'est à dire qu'après **le saut de l'ange** il a fait des oeuvres, que j'ai vues, que je trouve plus belles, mais que ça c'est une sorte de truc où il ne sait plus lui-même. Moi je ne sais rien et lui, il ne sait plus. Et donc il y a ce truc comme ça un peu hésitant, un peu insaisissable...

La rencontre que j'ai eue avec lui était bizarre. D'abord je crois qu'il m'avait choisi, au début, en faisant une erreur sur moi. Il pensait, par rapport à des choses que j'avais pu faire quelques années auparavant, que j'étais un artiste plus lié à l'enfance, et assez gai. Et puis quand je suis arrivé, j'étais dans une période beaucoup plus sombre et beaucoup plus liée à la mort qu'à l'enfance. Donc au début il y a eu une sorte de décalage. Et puis moi, je ne connais absolument rien en danse, je n'avais jamais vu un ballet de ma vie, c'était vraiment loin de moi. Il y avait en même temps plein d'incompréhension, et en même temps il venait me voir à Malakoff : ce sont des visions que j'ai de lui, en hiver, il venait et on parlait pendant deux ou trois heures chez moi, de tous les scénarios possibles, de choses complètement aberrantes et il repartait, et j'ai su après qu'il revenait à Montpellier extrêmement déprimé. Parce que je le déprimais beaucoup, j'aime bien déprimer les gens. Après, il travaillait beaucoup, enfin il faisait ce

qu'il devait faire, quoi. Et en même temps il n'a jamais suivi directement une chose que j'avais pu souhaiter, et en même temps les conversations qu'on a eues sont passées. Mais il y a eu tous les scénarios possibles, je veux dire, c'est inimaginable, ce qu'on a pu imaginer.

charles picq : le mot « mochard » reste une clef, enfin, une règle du jeu ?

christian boltanski : voilà, c'est ça, une règle du jeu. Alors moi je trouvais que ce n'était pas assez mochard. Par exemple je voulais absolument interdire que les danseuses se maquillent, je voulais qu'il n'y ait pas de lumières, ce que je n'ai pas pu avoir, je voulais qu'à un moment les danseurs et les danseuses dansent pieds nus pour avoir mal aux pieds, ce que je n'ai pas pu avoir ! Parce qu'il y avait des gravillons à ce moment-là.

charles picq : qu'est-ce que tu cherchais ? C'était une façon de casser l'idée du spectacle ?

christian boltanski : ce qui est toujours le problème quand on fait un spectacle, c'est que les gens qui arrivent savent mieux que moi ce qu'ils vont voir avant de le voir. Alors je disais, pour faire chier Dominique, « ah oui, toi tu vas encore faire tes trucs, comme ça, ce qui est attendu, quoi ». Et je pense que l'émotion vient quand on ne sait plus où on est. Alors c'est peut-être pour ça que c'est tellement difficile de reproduire une œuvre, parce que maintenant on sait où elle est.

Ce qui est bien, c'est d'arriver quelque part, par exemple dans le domaine de la peinture, et de se dire, « mais où est l'œuvre, qu'est-ce qui se passe ? ». Si on arrive dans une salle de musée et qu'on dit, « tiens, voilà un très bon artiste des années 80 ou 90 », ça veut dire que c'est un artiste qui n'est pas très bon. Si on arrive et qu'on dit « mais où est-ce, qu'est-ce qui se passe ? » où il ne s'agit plus de savoir si on est en 80 ou en 90, mais il y a quelque chose qui arrive. Et donc c'était ce genre de chose, que quelque chose arrive. Pour moi, il y a une chose très difficile quand on fait un spectacle, c'est qu'il y a un commencement et une fin. Les gens arrivent et s'assoient, puis la lumière s'allume, puis ça commence, puis une fois que la lumière s'éteint c'est la fin. Parce que là, on sait qu'il y a une sorte de temps qui est un temps autre, en dehors, et c'est un problème de savoir que la chose doit commencer.

Et je me disais, par exemple, s'il n'y a pas de lumière du tout, ils se diront « tiens ce n'est pas encore commencé parce qu'il n'y a pas encore de lumière. Les projecteurs vont s'allumer à un moment quelconque », ou « tiens, les danseurs ne sont pas encore maquillés »... La chose qui me gênait beaucoup, parce que je suis un peintre figuratif, c'était, « qu'est-ce que ça raconte, ce que tu veux faire ? » Et alors pour quelqu'un qui fait de la danse, effectivement, ça ne raconte que la danse. C'est une chose qui me gênait beaucoup et j'avais beaucoup de mal à comprendre cela.

charles picq : et comment réagissait-il à cette question ? Parce que je la lui posais tout le temps aussi ?

christian boltanski : il semble que pour lui, c'était de la danse, quoi. Et je suis venu souvent le voir travailler à Montpellier, et ça partait souvent sur un geste, et finalement il reliait tous ces petits éléments à la fin et il avait, en

prenant son café le matin, pensé que ce serait bien de faire comme ça, bon. Et puis il disait : « est-ce qu'on ne peut pas faire ça ? » Et il le gardait ou il ne le gardait pas mais c'était une chose qui était un geste coupé de narration. Et puis effectivement à la fin il y a une sorte de narration qui se crée mais pendant la fabrication de l'œuvre il n'y avait pas l'idée de « je vais faire un ballet sur Jeanne d'Arc écoutant des voix ».

charles picq : il n'y a pas de livret.

christian boltanski : voilà, il n'y a pas de livret.

charles picq : pourtant, je crois que c'est une danse qui raconte beaucoup, en fait, sur un mode que je trouve très poétique, il n'y a qu'à voir les titres des séquences, c'est carrément, c'est presque de la poésie contemporaine.

christian boltanski : oui, à la fin c'est ça, mais pas pendant la fabrication, je pense.

charles picq : cela me permet d'aborder la peinture et le texte qui renvoie à la peinture. Il y a quand même tout un jeu j'imagine, c'est tout un échange que vous avez eu. C'est très étonnant. C'est quand même joué dans la cour d'un musée, il est question constamment de peintures que l'on décrit, le co-concepteur de la pièce est un peintre plasticien, Christian Boltanski, il y a quand même à l'évidence un travail sur la peinture.

christian boltanski : oui, étrangement, je n'en suis pas responsable... Les textes sont arrivés relativement à la fin, je trouve qu'ils sont très bien. L'idée est très bonne de les avoir mis, mais je n'en suis pas responsable. En tout cas pas du tout directement. Ce qui me semblait bien hier c'est qu'ils remplaçaient le décor qui manquerait. Ils évoquaient des décors. C'est un peu comme on dit dans les pièces élisabéthaines où il y avait une pancarte avec « la scène se passe dans une forêt ». Et les petits textes donnent des indications de lieux comme ça. Et je trouve ça très bien, mais c'était extérieur à moi.

conclusions sur le saut de l'ange

laurence louppe : vous avez vu comme l'estrade de représentation est mise sur le côté. C'est le maximum qu'on peut faire, de façon un peu abusive, peut-être pour les danseurs, une grande partie de la danse se situe à même les pavés de la Cour Jacques Cœur, donc ce n'était pas évident pour le confort minimum pour faire les mouvements. Cette espèce de retrait de l'estrade, comme si toute idée de scène, de localisation précise, les contours de l'œuvre, le cernage de l'œuvre lui même étaient remis en question.

Je vous donne une seule indication dans tout ce processus du **saut de l'ange** mais il est évident qu'à partir de ce moment là Dominique entre de façon assez magistrale dans un processus d'aberration par rapport aux codes habituels de lisibilité. Il n'y en a pas beaucoup qui ont fait cela en France dans les années 80, où le processus d'art/spectacle était toujours respecté. Et c'est vrai que pour se défaire des modes de production spectaculaires, la

présence d'un plasticien est utile. Parce que lui, il n'obéit pas à ce code, il apporte donc d'autres modalités qui ne sont pas intégrées à la soumission au code de production spectaculaire en cours.

Bagouet et la littérature

Un autre art avec lequel Dominique entretenait des rapports très forts était la littérature. D'abord parce que c'était un grand lecteur. La première fois que j'ai rencontré Dominique, on a parlé toute la soirée des romans du XVIIIème siècle. Dans les romans qu'il choisissait, il aimait beaucoup les romans à la première personne, justement, tout ce qui dans la culture française est de l'ordre de l'autobiographie. On a souvent dit qu'il était « très français », il l'était beaucoup par ses références culturelles. La forme du roman était prédominante chez lui comme référence de texte. Par exemple chez Bernard Glandier c'est la poésie, le poème, qui est une forme dominante. On a chacun, par rapport au littéraire, des lieux d'accès différents.

Il y avait deux choses qui intéressaient beaucoup Dominique, c'était le texte dramatique, et le roman. Il aurait beaucoup voulu travailler avec des romanciers du nouveau roman, il aimait beaucoup tout ce qui était Nathalie Sarraute, etc.. Mais c'était un peu trop codé pour lui et donc il a fait deux fois un spectacle à partir des textes de quelqu'un qui a été redécouvert d'ailleurs dans les années 50 à l'époque du nouveau roman, quelqu'un qui avait écrit entre les deux guerres mais qui n'avait pas été très remarqué à l'époque, qui est Emmanuel Bove. Il a amorcé une littérature extrêmement factuelle, très sèche, où la chose est juste décrite sans donner les impressions. Ce n'est pas du tout une littérature psychologisante. Et c'est très intéressant à traiter dans la danse parce qu'on va travailler uniquement sur le contour des choses, on ne va pas entrer dans des subjectivités indiscretes.

meublé sommairement

Donc il a traité cela deux fois : une première expérience qu'il a faite ici, à Villeurbanne, avec Gérard Guillaumat, à laquelle j'ai assisté, qui était absolument extraordinaire : **mes amis** d'après un roman de Bove. Puis ensuite avec **meublé sommairement**, une nouvelle *Aftalion*, *Alexandre*, qui est également de Bove, et dont le texte est dit par Nelly Borgeaud. Et l'intérêt de **meublé sommairement**, cette pièce qui prend ses racines dans l'idée de mettre en scène une parole, c'est de faire circuler parallèlement la danse et le mot, chacun fondant un lieu d'altérité qui ne se rejoint pas et où la danse se met en miroir par rapport au langage, pour montrer à la fois les lieux où elle peut le rejoindre et le projet permanent dont elle s'éloigne.

On va voir un moment de cette œuvre magnifique, qui est un des sommets de l'œuvre de Bagouet. Vous allez entendre Nelly qu'on ne voit pas tout de

suite parce qu'elle est en fond de scène, et vous verrez aussi la différence rythmique, j'ai choisi un moment où la danse est assez vive, et où la voix de Nelly est extrêmement modulée, et il y a deux rythmes différents, le son de la parole et les dynamiques de la danse qui jouent sur deux plans différents. Ce qu'il y avait de très beau c'est la présence du corps, un corps dansant, que vous voyez ici, avec en particulier Sylvie Giron justement, et puis on va voir comment la présence d'un corps de parole s'élève tout à coup.

extrait de *meublé sommairement* (les secrétaires et Paris, madame Lemoine, cha cha cha, rumba, tango, ballade)

conclusion

Quand le texte n'était pas cité ou n'était pas clairement invoqué dans son art, c'était souvent une référence. Par exemple **le crawl de Lucien** est quelque chose de littérairement très référencé, même si les clefs ne sont pas données. Ce n'est pas nécessaire que le texte littéraire soit présent pour qu'il y ait un lieu littéraire qui habite la danse. Et chez Bagouet c'était très important, depuis toujours, même et surtout si la danse n'est pas narrative. Parce que ce n'est pas en mimant des récits - d'ailleurs le récit n'est pas purement littéraire, il peut être aussi théâtral ou cinématographique, on l'a bien vu avec Charles Picq - qu'on peut fonder quelque chose de tellement important pour les danseurs, le mouvement comme lieu d'altérité mais aussi de dialogue avec les arts du verbe.