

espaces communs : dominique bagouet et la musique

les cahiers du cenam, n° 48 : les rencontres musiciens danseurs - mars 1988

dominique bagouet : dès mon arrivée à Montpellier en 1981, les créations se sont succédées avec un goût très marqué, soit pour la musique du XVIIIème 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'**assai** 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 **assai**, 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 **assai**. 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'**assai** 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'**assai** 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 **assai**, 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 **assai** 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.

propos recueillis par marcel weiss pour les cahiers du cenam, n° 48 : les rencontres musiciens danseurs - mars 1988