

l'esprit-bagouet ou les vertus du paradoxe

christine rodès – juillet 1996

Allons droit au fait : si je souhaitais parler du paradoxe à l'œuvre dans l'art de Dominique Bagouet, c'est que ce mot, plus issu du vocabulaire philosophique que de celui de la danse contemporaine, me semble rendre compte de l'extraordinaire pari que fait l'artiste dans toute son œuvre : ne rien céder au monolithisme, à la stratégie réductrice, à la convention du même mais laisser affleurer, dans le même instant, les inspirations diverses, les sources contradictoires qui étaient siennes. Laisser vivre, oui, dans la clarté des formes, les courants subtils, agités, complexes de sa personnalité.

Chantal Aubry, dans son livre, a mis à jour l'inlassable curiosité de Dominique, la multiplicité des influences et des désirs qui le traversaient, son goût vif pour toutes sortes d'art, son refus d'abandonner l'une ou l'autre de ses possibles identités. Je crois aussi que la danse, dans sa rigueur et sa fantaisie mêlées, lui permit de réaliser un fantasme cher aux philosophes pré-socratiques : l'unité des contraires. Ce vieux rêve, né dans un temps d'avant la raison pure et d'avant la culpabilité judéo-chrétienne, s'offre comme une pensée de la tension. Tension entre deux pôles apparemment contradictoires et de fait jamais séparés, mais inclinés l'un vers l'autre, indissolublement liés. Il me semble que Dominique Bagouet partage cette expérience d'un monde où se nouent les antagonismes et que, puisqu'il ne renonce ni au pur ni au troublé, ni au simple ni au complexe, il voit la vie et les êtres comme Héraclite, « en accord discordant ». Peut-être alors pense-t-il avec lui que « tout est plein à la fois de lumière et de nuit sans clarté ».

C'est le terme « à la fois » qui importe ! Car les théâtres sont pleins de chorégraphes qui s'autorisent à explorer tantôt l'une, tantôt l'autre de leurs facettes, tandis que Dominique refusera d'abandonner cet « autre » dans le moindre aspect de sa danse.

Les influences, il les travaille au corps. Dans **déserts d'amour** et **le crawl de lucien**, il décale le vocabulaire classique en se servant peut-être des inventions de Cunningham : décentrement, divergences des extrémités du corps, exploration de toutes les directions, changements de vitesse inouïs à l'intérieur d'une même séquence : dans le lent le rapide, dans le rapide le calme. A la deuxième section de **déserts d'amour**, des lignes d'unisson s'installent mais dans de multiples directions et puis sautent « à gué », un danseur sur deux faisant la même chose tandis qu'apparaissent des danseurs irréguliers, non conformes, achevant leur partition propre.

Dans la gestuelle même, les formes insolites s'accouplent. L'énergie la plus vive subit inopinément des fléchissements, des faiblesses subites. Dans la danse-Bagouet, il y a toujours, avec un identique souci de perfection, une énergie de flèche, vitale, urgente, ludique en même temps que l'aveu d'une précarité, d'une certaine vulnérabilité. Aussi imprévisible qu'un accident au coin de la rue, elle frappe des marches décidées, soudain rompues de fatigue ou des fanfaronnades qui s'épuisent illico, des gestes qui se désistent, des élans qui s'évaporent, toute une panoplie de détails qui atténuent ce que le geste aurait de trop glorieux. Voyez ainsi, dans **le crawl de Lucien**, Michèle Rust, toute droite et se serrant la gorge, yeux baissés ; ou Catherine Legrand, buste en vrille et regard coulissant, inquiète et inquiétante...

Et puis, il y a ces genoux fléchis, ces pieds en dedans, ces têtes abandonnées au ciel ou sur l'épaule, ces mains surtout qui sont à elles seules toute une chorégraphie : les mains décrivent des orbes, enrobent d'invisibles objets, parlent cambodgien ou boy scout, s'activent, agiles, soulignent les lignes du corps comme les filets dans l'édition d'un texte... des mains jamais dures et tendues, des mains d'humain qui instillent de la douceur même aux visages lunaires des créatures d'**assaï**. Mains abandonnées le long du corps ; pendantes et flasques, mains de soie floche, souvenirs d'aile qui mettent un bémol au corps le plus radieux.

Autre singularité : la bifurcation. Roland Barthes affirme que c'est une passion du détournement. Cette passion, Dominique Bagouet la danse intuitivement, de façon innée. C'est son langage. Un langage dont les phonèmes, les lignes, cherchent à fuir le sens obligé, le sens obligatoire ; aussi le danseur trace-t-il une infinité de segments, articulés dans toutes les directions, donnant un air équivoque à ces corps déjetés, un coude à hue et le menton à dia : on dirait que la figure du zig zag est une manière d'échapper à sa fin, à l'aboutissement, de s'attacher au trajet du mouvement, à son aventure plutôt qu'à son but. Parfois, ces trajectoires indirectes sont si compliquées qu'on a l'impression que le danseur y va en reculant ou du moins fait du sur place. Dominique reprendra les courses à l'envers de **déserts d'amour** bien plus tard, dans **so schnell**, peut être comme le précipité ironique d'une existence qui se dérobe au moment même où elle est la plus intense. Et la ligne brisée, fureteuse sera toujours récurrente dans l'œuvre même si plus tard elle s'arrondit en boucles, en entrelacs, comme ceux des tangos de **meublé somMairement**.

La torsion, la bifurcation nous offre à nous, spectateurs, une infinité de sensations. D'abord c'est comme un accent dans la langue du geste, soudain plus pointue, plus inquiète ou plus discrète. C'est aussi une façon pour le corps de parcourir tous les points de l'espace qui l'entoure, exploration minutieuse et avide d'un monde pluriel, instable - je me souviens alors de Dominique Bagouet disant « je suis un voyageur, j'ai boursingué » sans qu'on sache à quels territoires ou quelles expériences il pensait.

Cette découverte inventive quoique sans cesse maîtrisée de l'espace se déploie plus particulièrement dans **le crawl de Lucien**. Tout est mouvement dans cette pièce et tout est contrôlé. Peu d'élans, peu de traversées mais un continuum mobile qui décompose et accumule les figures jusqu'à gagner insensiblement tout l'espace... On est tenté parfois de compter le nombre de

micro-aventures qui adviennent dans le corps d'un danseur qui se déplace sur deux mètres de scène !

Le zig zag, le biais, le penché, le fléchissement, toutes ces catégories du style Bagouet qui traversent, en diagonale ou en creux, l'espace du paradoxe permettent aussi à l'auteur d'aborder de façon très particulière la question du théâtre.

Il a mis du temps à peaufiner son théâtre, à inventer peu à peu une forme qui se joue des catégories et qui combine les modes de l'Abstraction et de la Figuration.

déserts d'amour est une pièce abstraite et pourtant déjà confiée aux êtres singuliers des danseurs. Le danseur est une personne et cela suffit à son personnage.

le crawl de lucien apparaît comme un répertoire d'inventions formelles mais avec des apparitions stupéfiantes d'interprètes (le solo de Claire Chancé ou celui de Catherine Legrand....).

Dans **assaï**, les personnages ont évidemment des références plus précises. On y rencontre des « poupées russes », des couples que je dirais « légitimes » (les romantiques 1830) et puis les illégitimes, beaucoup plus tortueux, et qui sont en fait des couples à trois : les jeunes filles/les créatures/les docteurs. Les docteurs, semble-t-il, inventent des créatures auxquelles rêvent les jeunes filles somnambules. Mais rien n'est moins sûr : ce sont peut-être les jeunes filles qui, telles Mary Shelley, produisent à l'usage exclusif de leurs fantasmes et les créatures et les docteurs ! Ou bien encore les créatures, lasses de leur solitude de hiéroglyphes, qui s'inventent de petits docteurs et de belles endormies. L'origine du scénario s'est effacée. Ne restent que des figures troublantes qui se contaminent légèrement : les docteurs ont la démarche mécanique des monstres, les monstres se caressent le visage dans leur rêve, les jeunes filles sont monstrueusement indifférentes. En tout cas, ces entités-là sont indissociables et dans leur altérité ne forment qu'un tout. Je les nomme « caractères » plutôt que personnages car ils ne puisent pas leur force dans la psychologie ou les états d'âme. D'ailleurs, ils sont dupliqués ($4 \times 1 =$ les poupées russes, $2 \times 2 =$ les amants romantiques, $3 \times 3 =$ les docteurs/somnambules/créatures. Et comme ces autres « caractères » de la typographie ou de la calligraphie, ils sont les signes d'un univers plutôt que les personnages d'une histoire. D'ailleurs, ils se croisent sans se voir et sans qu'aucune action des uns sur les autres ne vienne achever un quelconque récit.

Encore un paradoxe ! Voilà donc un drôle de théâtre sans personnages mais avec figures, et sans scénario mais avec une langue gestuelle oh combien différenciée, des signatures très particulières : qui peut oublier, dans **assaï**, le tréssaut et le dandinement des docteurs, le pas de quatre détraqué des poupées russes, les pas de géants des créatures... comme plus tard on n'oubliera pas la course du petit cheval de Sonia Onckelinx dans **le saut de l'ange**, le saut-badaboum de Rita Cioffi dans **necesito**, la gigue déglingue d'Hélène Cathala dans **jours étranges**, j'en passe et des meilleures, chaque spectateur a ses citations préférées.

Une langue donc très riche, très nuancée, sans fioritures mais avec un style étonnant, de brusques ruptures de ton, des silences, un art consommé de l'intervalle et de l'ellipse... Une langue avec du rythme et de l'accent, et qui ne craint pas l'impertinence ou même la déviance totale (je pense au dictionnaire de grimaces ahurissantes qui traversent de temps en temps les pièces et qui a même fait l'objet d'un solo de Dominique dans **les petites pièces de berlin**).

C'est une langue à la fois légère et toxique, qui a un extrême pouvoir de contamination de la mémoire, et qui associe librement le noble et le trivial, le kitsch et l'élégant, le cérémonieux et l'imprévisible. Une langue qui me fait penser à la poésie japonaise ou aux koan zen, ces devinettes incongrues dont les maîtres se servent pour faire sauter la capsule de conventions qui bouchent le mental de leurs élèves. Je sais d'ailleurs que Dominique Bagouet se sentait une complicité avec la civilisation japonaise, avec cette esthétique du mince, du ténu, du frugal habitée pourtant de stridences et de passions. Art de l'asymétrie, de l'impair dont on voit bien l'excellent usage que lui-même fait dans ses chorégraphies.

Pour en finir avec ce drôle de théâtre qui est à l'opposé de ce que l'on a nommé, en France, 'la danse théâtrale', qui répugne autant à l'image pour l'image qu'aux encombrements du pathos, on peut dire qu'il dresse ses tréteaux loin du goût bourgeois pour l'art « en dur ». Pour décors, une constellation en pointillés au sol (**déserts d'amour**), trois blocs de faux-vrais buis qu'un enfant aimerait dessiner (**le crawl de lucien**), des banquettes et un rideau (**meublé sommairement**), une mosaïque en partie effacée par le temps (**necesito**), des guirlandes de loupottes (**le saut de l'ange**), les environnements raffinés des pièces ne pèchent pas par la lourdeur et surtout ne risquent pas d'occulter le plus important : les interprètes.

Oui, on peut dire que tous les danseurs sont des personnages au sens où leur singularité nourrit leur danse et qu'ils sont les figures du récit (le mot est à prendre au moins dans ses deux premiers sens, la danse se lit sur eux comme sur des visages et ils sont les premiers héros de la syntaxe de Bagouet). Mais ce sont avant tout des danseurs saltimbanques, un petit peuple du voyage, porté au déplacement des catégories, au nomadisme et à l'entre-deux. Peuple forain, prompt à l'escamotage et à l'illusion, il fait penser à ces vers de Rimbaud « *J'aimerais les peintures idiotes, dessus de porte, décors, toiles de saltimbanque, enseignes, enluminures populaires, contes de fées, refrains vieux, rythmes naïfs...* »

Quant aux costumes, ils ne sont jamais illustratifs d'une seule humeur mais bien au contraire rappellent des temps et des espaces parfois très éloignés : dans la première version de **déserts d'amour**, ce sont des pourpoints à la Watteau mâtinés de tenues d'escrimeurs contemporains, avec une pointe de casaque futuriste. Dans **le crawl de lucien**, Dominique Fabrègue, qui signe les premiers d'une longue suite de trésors, en rajoute dans le rose-rose, le soyeux-drapé-surpiqué-plissé-décalé et réussit à garder tout ensemble, en une magnifique intuition, la sophistication des lingerie hollywoodiennes et la simplicité des tuniques grecques. Et dans **assai**, si les vampires tiennent du rat

d'hôtel, de l'insecte et du plongeur sous-marin, les docteurs, eux, lorgnent un peu du côté des mandarins chinois.

Ce monde hybride est néanmoins parfaitement un, parce qu'humain. Il y aurait mille choses à dire sur ce thème, sur la façon dont Dominique Bagouet convoque la multiplicité des êtres, rend grâce à toutes les différences qui les (et nous) habitent en nous assurant pourtant de leur harmonie. Avec lui, il semble que toute perversion a son innocence et que nos danses ordinaires, gauchies, fléchies, ont de la grâce.

J'aurais voulu parler de son rapport à la musique, mais c'est un pan tellement important de l'oeuvre qu'il est difficile de faire vite là dessus. Disons juste deux ou trois choses, extraites d'une longue conversation que j'ai eue avec lui là-dessus, juste après la création de **jours étranges**. Il me disait que son goût pour Bach, Mozart, Couperin venait du fait que ces architectes plantaient une maison musicale d'une telle rigueur, si sécurisante qu'on pouvait alors l'habiter de fantaisie. Que les *divertimenti* de Mozart, si structurés, lui avaient permis de commencer ses « folies de détails ». Il s'enthousiasmait pour la musique de Dusapin, « pur jongleur de l'abstrait, posant des signes dans le vide, mais gardant un vrai lyrisme » et racontait comment il s'était amusé à entrer dans le délire du compositeur, reconstituant avec les danseurs les familles d'instruments de la partition ou s'appuyant sur un « nuage musical » rajouté au dernier moment par Dusapin et que lui, Dominique, prenait comme un relief. **f. et stein**, duo de deux solitaires, pièce à part, pièce fondatrice, lui a permis d'être lui-même et de livrer des secrets intimes à la fois noyés et exhaussés par le déluge sonore du rock. Mais surtout, il rappelait que son admiration pour les musiques savantes était indissociable de sa passion pour les musiques populaires, d'ici et d'ailleurs, les bals-musette, les bandas de corridas, les petites chorales.... Et encore que l'utilisation du texte dans **meublé sommairement** est aussi une musique... Et enfin que dans toutes ses pièces, il y a jusqu'à 50% de silence. Mais ce silence très musical, il a fort bien pu l'emprunter à Mr John Cage... Il terminait en me disant que sur le rapport musique/danse, il n'avait aucune théorie sur ce qu'il fallait faire ou ne pas faire, qu'il avait juste envie de continuer à « faire son chemin entre les extrêmes » parce qu'en fin de compte, « il faut être clair avec ses désirs ».

Puisque c'est lui qui parle ainsi, c'est lui qui m'amène à une conclusion. Le plus beau paradoxe de Dominique Bagouet, c'est qu'il n'a cessé de jouer avec les codes, de se construire des contraintes qu'il minait de l'intérieur. Il faisait et défaisait, non pas successivement mais dans le même jet, la même intuition poétique, enchevêtrant si finement la structure et le détail, la nostalgie et l'ironie, la beauté mathématique et la petite anarchie, qu'il ramassait la beauté du monde et la fourrait dans sa poche. Un jour, il a quand même trouvé que cette minutieuse articulation des contraires le coinçait, que le dessin était trop précis, qu'on le reconnaissait enfin pour ce qu'il était mais pas pour tout ce qu'il était. Alors, il a fait **le saut de l'ange....**

Il disait aussi « je ne suis pas quelqu'un de tranquille, je suis sans cesse perturbé par les autres ». Sensible à la différence, au trouble qu'elle génère, il

provoquait en lui-même son altérité, se mettant en danger volontairement et avouant dans un demi-sourire « Je dois sans cesse maintenir mon identité à flot et ce n'est jamais gagné ».

christine rodès – juillet 1996