

Émission UNE VIE UNE OEUVRE par Aude Lavigne
Samedi 8 septembre 2012- Réalisée par Laurent Paulré

“Une vie, une œuvre”, merci de nous rejoindre. Notre émission d'aujourd'hui est consacrée au chorégraphe français Dominique Bagouet. Né en 1951, nous lui rendons hommage 20 ans après sa mort.

A la fin des années 1970, apparaissait un nouveau mouvement chorégraphique qu'on allait appeler la nouvelle danse française et qui devait voir éclore beaucoup de grands chorégraphes d'aujourd'hui. Maguy Marin, d'ailleurs à l'honneur cet automne à Paris, Régine Chopinot, Karine Saporta ou encore Jean-Claude Gallotta en font partie. Étoile de cette nouvelle danse française, Dominique Bagouet a été emportée très jeune par la maladie au moment où sa compagnie, la première parmi les troupes françaises, était invitée à se produire à l'Opéra de Paris, au moment aussi où elle franchissait les frontières.

Aude Lavigne est retournée voir d'anciens danseurs de sa compagnie mais aussi des chercheurs, compositeurs et dramaturges pour tenter de se rapprocher de la danse de Dominique Bagouet dans une émission qui s'écoute, vous allez l'entendre avec la même attention qu'il faut pour apprécier la subtilité d'un mouvement du chorégraphe.

La réalisation est aujourd'hui signée Laurent Paulré.

Aude Lavigne : Dominique Bagouet, danseur et chorégraphe : « La rencontre avec la danse elle est très particulière parce que je pense que j'ai toujours été en contact avec la danse, et je crois qu'elle date de très très jeune. Ma première rencontre avec la danse, j'ai l'impression, je raconte souvent cette anecdote, qu'elle date de mes trois ans. J'ai un souvenir très précieux, qui est très précis et très précieux aussi, de mon enfance, qui est liée à l'Espagne très curieusement avec mes parents; je me souviens de ce voyage j'étais donc tout petit et je dois avoir, comme seul souvenir unique de ce voyage en Espagne avec mes parents, une soirée dans un des cabarets des Ramblas de Barcelone, et j'ai la vision très très nette dans mon esprit, et je l'ai toujours eu très inscrite d'un spectacle donc de flamenco; j'ai les souvenirs très précis de l'atmosphère qui m'avait complètement électrisé, il paraît que je n'ai absolument pas dormi la nuit d'après, de ces danses, notamment d'un danseur qui dansait comme un oiseau, quelque chose que j'avais l'impression comme un oiseau très fier et très acéré comme style, et je me souviens par exemple d'un geste qu'il a fait en jetant son chapeau dans la salle, et j'étais tout à fait fasciné par ce principe de danse là, par ce qui s'était passé à ce moment-là j'étais donc tout petit, mais ce qui s'est passé après ce qui est assez marrant à observer, c'est que j'ai pas cessé de danser ensuite, c'est à dire comme un enfant peut danser complètement instinctivement; ma famille était un peu musicienne et ma mère, mon frère jouaient beaucoup du piano et derrière eux pendant qu'eux faisaient de la musique, moi je dansais et curieusement je dansais un peu comme un danseur espagnol peut-être c'était cette influence de ce premier souvenir. J'avais vu un film notamment de moi qui danse quand j'étais tout petit et c'est très

marrant parce que j'ai une chemise nouée et je suis très fier, comme ça comme un petit coq c'est très marrant! »

Aude Lavigne:

Dominique Bagouet naît le 9 juillet 1951 à Angoulême ; le jeune homme d'apparence chétive est un danseur de caractère agile, expressif. Il intègre d'emblée les prestigieuses troupes de son époque, du Grand Théâtre de Genève au Ballet du XXème siècle de Maurice Béjart à Bruxelles. Il formule très tôt le souhait d'avoir une compagnie, un lieu de travail. 1976, à l'âge de 25 ans Dominique Bagouet chorégraphie sa première pièce ; quatre ans plus tard à peine, le voilà nommé directeur d'un centre chorégraphique. Tout s'enchaîne vite pour lui, mais il n'est pas le seul les centres chorégraphiques cartographient progressivement l'hexagone et saluent le talent des artistes du mouvement dit « de la jeune danse française ».

Dans cette aventure, Dominique Bagouet reçoit le soutien du maire de Montpellier, Georges Frêche qui l'invite à s'installer en 1980 dans sa ville ; il y demeurera jusqu'à sa mort et n'aura de cesse de développer un travail nourri par le respect de l'autre. Son œuvre compte 45 pièces quand il disparaît en décembre 1992 à l'âge de 41 ans ; il est devenu l'un des chorégraphes les plus importants de France : rigueur chorégraphique et invention gestuelle caractérisent une œuvre colorée et généreuse.

Drôle et grave, sa danse côtoie les allées du pouvoir sans jamais les emprunter.

Dominique Bagouet: « j'étais pas du tout un élève sérieux comme on pourrait dire, mes parents très inquiets m'ont fait faire des tests d'orientation professionnelle tout simplement d'une manière privée; j'ai dû vider mon sac à cette dame, qui me faisait faire ces tests professionnels à ce moment là-psychanalyse en miniature je sais pas-, enfin si bien que quelques temps après mon père lui-même m'a dit « mais tu te souviens que tu dansais quand tu étais petit t'aimerais pas refaire ça ? » Quoi quoi moi ? non pas du tout, je comprenais pas bien ce dont il voulait me parler , mais je suppose qu'avec cette dame j'avais dû vider mon sac, elle avait dû trouver cette histoire de rapport physique très clair avec le mouvement, avec les choses qui avaient besoin de sortir de moi d'une façon ou d'une autre, et la danse c'était certainement ça, cet entonnoir, et donc mon père m'a parlé de ça et après j'ai réfléchi; effectivement ça a commencé comme ça, je suis d'abord allé prendre des cours chez mon premier professeur Marisa Lodi une dame d'Angoulême, qui avait une école de danse, en plus une dame qui est très passionnante très gentille, et qui a tout fait pour m'aider, et qui un an après que j'ai commencé, j'avais donc 13 ans, m'a conseillé et m'a indiqué l'école de Cannes de Rosella Hightower. Et là j'ai quitté mes parents ».

Isabelle Ginot vit à Montpellier et assiste à l'ensemble des spectacles ; critique de danse pour la presse, elle participe aux travaux de recherche dirigés par Michel Bernard au sein du Département de danse de Paris 8. En 1999 elle publie « Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé » un ouvrage d'analyse, référence inégalée pour comprendre le travail de composition du chorégraphe.

Isabelle Ginot : Ce qu'ils inventent je pense vraiment, à plusieurs à ce moment-là , dans le

début des années 80, c'est à la fois un corps qui est très rigoureux techniquement donc avec une rigueur dans la forme c'est à dire un geste extrêmement lisible extrêmement clair dans l'espace donc très dessiné, très découpé, un corps très stable qui va devenir ce qu'on a appelé la marque Bagouet ; alors ce qui est important dans la construction de ce corps là, c'est qu'à la fois c'est un corps très centré et très stable, donc on tombe pas dans les danses de Bagouet, ou bien si on tombe c'est une sorte d'événement tout à fait spectaculaire en quelque sorte, on découpe on sait dans quelle forme on est exactement, il y a un travail sur la précision dans l'espace qui était extrêmement rigoureux, mais à l'intérieur de ce corps donc très centré, très stable, et donc qui surtout s'intéresse à ne pas déborder; c'est la construction d'un espace corporel, donc des directions, on pourrait dire aussi des directions corporelles qui ne sont jamais complètement frontales c'est à dire que si le danseur est orienté dans une figure qui est face au public ou qui est en diagonale, il va toujours y avoir une partie de lui-même, souvent son regard mais pas seulement, un détail qui va dévier de cette orientation principale, et ça c'est très différent de l'ordre classique, il y a quelque chose comme ça qui fait douter de la direction. Ça demande au danseur de renoncer je dirais à un corps victorieux ; c'est à dire qu'on est dans des petites amplitudes on est dans quelque chose où la précision de l'espace ne prend jamais le dessus sur le ressenti du danseur; du coup c'est voilà il n'y a pas des grandes figures virtuoses il n'y a pas des grandes diagonales explosives, c'est pas une danse spectaculaire, c'est par contre une danse incroyablement exigeante pour les danseurs.

il n'est pas du tout parti comme d'autres chorégraphes en faisant « table rase » des usages classiques de la scène. Il a plutôt interrogé ces usages classiques, il les a défaits, il les a mis en évidence et puis après il a pu passer à autre chose.

Aude Lavigne :

La danse est un art vivant, elle a besoin du public de son temps. Dès son arrivée à Montpellier en 1980 Dominique Bagouet crée un festival de danse. De la même manière il entretient une relation nourrie avec les danseurs de sa compagnie tout en étant très attentif à la relève; c'est une compagnie où l'on donne le cours et c'est rare à l'époque! Mais le savoir est partagé, des stages professionnels sont organisés et quelques années plus tard une cellule d'insertion professionnelle, destinée aux jeunes danseurs est mise en place au sein du Centre Chorégraphique National.

Quand Dominique Bagouet crée sa compagnie en 1977 il engage Michèle Rust comme enseignante ; c'est au sein de la compagnie Peter Goss à Paris qu'il l'a rencontrée. Dominique Bagouet en fait partie de 1974 à 1976, et il apprécie la technique ample et déliée du chorégraphe pédagogue sud-africain.

À cette même époque, il croisera l'enseignement de Carolyn Carlson danseuse américaine d'ascendance finlandaise, qui initiera Bagouet à la recherche à partir d'improvisations. C'est donc en 1977 que Michèle Rust est engagée dans la compagnie afin qu'elle distille une technique à hauteur d'homme, c'est-à-dire attentive au corps, à ses forces comme à ses limites ; la jeune femme un peu ronde au visage expressif, est rapidement invitée à sa grande surprise et pour son plus grand plaisir à danser dans la compagnie. Elle y restera une dizaine d'années ;

Michèle Rust: C'est un passage qu'on appelle « le trio des mains », j'apparais de loin comme

ça, je les regarde sortir, et j'arrive un peu de loin comme ça, en les regardant sortir avec le mouvement de la tête, qui se détourne, avec une certaine posture un peu hautaine du haut du corps; et là, grande envolée lyrique, la musique de Mozart ...Et le bras qui se soulève comme si c'était la musique qui soulevait le bras, et à partir de là toute une écriture en effet des bras, parce qu'à un moment donné il y a le gauche qui se rajoute et qui s'articule avec une chose qui se fait par accumulation...

Dominique Bagouet: “La danse contemporaine possède une espèce de chose qu'on entend toujours dans le milieu de la danse contemporaine, c'est le principe de qualité de mouvement. C'est un terme que j'emploie tout le temps et en même temps qu'est-ce que cela veut dire exactement « qualité de mouvement » ? Un jour j'y réfléchissais et je me suis dit c'est bien vague comme terme! Mais c'est quand même très intéressant de sentir que la qualité de mouvement, c'est un terme qu'on n'emploie pratiquement pas en danse classique ou alors d'une autre façon. Parce qu'il y a danse classique et danse classique. Le terme de beauté du mouvement est beaucoup plus employé en terme classique ; le terme de qualité de mouvement est beaucoup plus employé en danse moderne je pense par rapport à un terme d'intériorité. Une des premières choses que m'a demandé Carolyn Carlson quand j'étais en stage avec elle chez Maurice Béjart . Une des 1ères choses c'était de travailler d'abord sans le miroir et aussi de sentir ce qu'on avait à l'intérieur de soi. C'est-à-dire, on a fait tout un atelier d'improvisation. Ce que j'ai ressenti, moi, précisément, c'est qu'elle demandait de ne pas montrer ce qu'on était en tant que danseur, ça ne l'intéressait pas du tout, mais de montrer ce qu'on était en tant qu'être. C'est-à-dire qu'elle avait envie de voir Dominique et non pas Dominique Bagouet, le danseur marqué comme ça sur un papier, le danseur de chez Maurice Béjart, par exemple. Elle avait envie de voir qu'est-ce que tu as, Dominique, toi, dans ta tête, dans ton ventre, enfin, dans ton subconscient, qu'est-ce que c'est qui va sortir ? Et elle a voulu vraiment que ce soit le spontané qui sorte, le spontané dans le sens le plus pur, vraiment de l'intériorité. Et là, je dois dire qu'on m'aurait mis au bord d'un gouffre et ça m'aurait fait le même effet, parce que jusqu'à présent, on ne m'avait jamais demandé ça. On ne m'avait jamais dit, toi, qu'est-ce que tu es, comment tu dances, toi-même, toi-même, Dominique, comment tu bouges, comment tu dances, où est-ce que tu en es par rapport à tout ça ? Alors là, je dois dire que c'était le... un peu le... ça a craqué un peu quelque part dans moi, je me suis retrouvé vraiment très, très, très dérouté. »

Michèle Rust : Je ne me souviens plus trop comment on a composé cette chose-là, je pense que, comme souvent, Dominique Bagouet avait dû me montrer le premier mouvement, et peut-être que j'avais proposé la suite, et puis après, voilà, c'était toujours en interaction comme ça. Et le mouvement se fait sur un déplacement du fond de la scène jusqu'à l'avant-scène.

Aude Lavigne : Trio féminin de treize minutes, la première pièce de Dominique Bagouet est créée en 1976. Il danse alors dans la compagnie de Peter Goss, à Paris, et c'est d'ailleurs avec trois danseuses de cette compagnie qu'il présente son trio au concours de Bagnolet. Un concours essentiel pour la visibilité du milieu chorégraphique. Il obtient le premier prix. Sa carrière chorégraphique commence alors.

À ses côtés, le danseur Jean Rochereau. Ils se connaissent du temps de la courte escale de

Bagouet, en 1970, dans la compagnie de Félix Blaska. Escale parisienne entre le Grand Théâtre de Genève et Béjart, à Bruxelles. Bagouet reprend le rôle du danseur Jacques Patarozzi, autre figure importante de la danse contemporaine, et c'est Jean Rochereau qui lui transmet le rôle. L'amitié avec Jean Rochereau est immédiate. Il est cofondateur de la compagnie Bagouet et participe aux créations des premières années. C'est aussi par son intermédiaire que Dominique Bagouet rencontre Christine Le Moigne. Elle sera sa compagne et la scénographe de plusieurs de ses pièces.

Jean Rochereau : *Chanson de nuit*, c'est interdit de vivre, c'est comme ça que je le dirais. C'est une histoire de nuit. Je ne sais pas si je peux la raconter.

Aude Lavigne: C'est un trio féminin, la pièce ?

JR: C'est un trio féminin. Ça parle de la relation de Dominique avec sa mère. Mais est-ce que je peux dire des choses comme ça ? Je n'en sais rien. *Chanson de nuit*, c'est interdit de vivre.

AL: Qu'est-ce qui empêche de vivre indépendamment de la vie privée ?

JR: C'est la vie privée qui empêche de vivre, bien sûr. Mais c'est certain que quand la danse est votre unique possibilité de vivre, vous y mettez beaucoup. Alors Dominique n'avait pas le droit de vivre. Oui, Dominique a une jeune sœur qui est morte. Il est probable qu'il y a eu quelque chose-là qui s'est noué d'assez fort. Je ne vais pas faire une analyse de Dominique, mais il y a eu quelque chose-là qui était certainement fort, qui s'est noué pendant la nuit, dans une relation avec sa mère sans doute très intime et très difficile. Ça implique les bras, ça implique d'être tenu.

AL: Vous voulez dire qu'on peut déceler son vocabulaire chorégraphique ?

JR: Oui, bien sûr.

Parce que vous dites les bras, on sait que la danse de Dominique Bagouet est fort réputée, notamment pour la précision des bras. Des bras qui vont très loin, qui vont jusqu'au bout, même qui dépassent. Ce geste très précis. Élégant mais sans trop...

JR: Toute la zone scapulaire, la zone des épaules, elle est porteuse de l'émotion. Quand quelqu'un a du mal à vivre, en général, il hausse les épaules. Et en haussant les épaules, il les supporte, il encaisse. Les danseurs ne haussent pas les épaules parce qu'ils ont appris à les descendre. Mais par contre, ils peuvent jouer les épaules.

AL: Ils peuvent danser avec leurs épaules.

JR: Les épaules sont mobiles. Les épaules sont mobiles, les épaules sont porteuses de l'émotion. Mais il n'y a pas que les épaules et le sternum. Lorsque des lutteurs japonais se regardent avant de s'affronter, ils ne regardent nulle part ailleurs, ils regardent le sternum. Là où on sait que quelqu'un va partir, c'est en regardant le sternum. Ce n'est pas en regardant les yeux, les machins. C'est en regardant le sternum. Je sais ce que vous allez bouger... Pardon. Oh là là !

AL: Vous regardiez trop mon sternum. Rires

JR: Voilà. Si je regarde votre sternum, je sais ce que vous allez bouger. Je ne sais pas ce que vous allez penser mais je sais ce que vous allez bouger. Et... Comment dire ? En plus, le sternum, c'est à côté de la poitrine. Donc, on pourrait croire qu'il y a une histoire sexuelle. Rien à voir! D'ailleurs, le sexe et la danse, ça n'a pas fait bon ménage. « La danse, ça n'est pas sexuel ». Dominique Dupuis.

AL: Reprenons notre parcours avec Dominique Bagouet. Il crée sa première pièce, *Chanson Nuit*, 1976. Obtient le premier prix option recherche, donc la catégorie recherche au concours de Bagnolet. C'est un trio, mais c'est aussi un trio féminin.

Comment comprenez-vous, Jean Rochereau, que sa première oeuvre chorégraphique, soit à la fois un trio, qui est une forme spécifique, qui veut dire certains agencements, il aurait pu faire un solo, comme c'est souvent le cas pour des premières oeuvres, et qu'il soit exclusivement féminin, alors qu'il est entouré de danseurs masculins, notamment vous, qui auraient pu faire cette pièce ?

JR: Non, non, moi, je ne suis pas disponible. À l'époque, je suis encore chez Maurice, à Bruxelles. Le trio, c'est une forme. C'est une forme de faire un antagonisme déséquilibré. L'antagonisme déséquilibré, c'est quelque chose qui arrivera toujours chez Dominique. C'est-à-dire, c'est un trio, c'est l'opposition entre des mouvements cassants, raides et cassants, mais aussi longs et filiformes, et des mouvements ronds, coulants, roulants, mais en tout cas, entre la ligne et le rond.

Le rond, c'est deux danseuses, la ligne, c'est une danseuse. « Chanson de nuit », c'est une opposition donc entre deux formes de mouvements. D'après son titre, bien entendu, ça a à voir avec la relation, cette relation particulière de Dominique et de sa mère.

AL: Mais est-ce que ça peut être vu à posteriori Jean Rochereau, comme un mini-manifeste du mouvement qu'il développera par la suite ?

JR: Ah oui ! Oui, oui! Ça absolument. Si vous voulez, ce qui n'est pas anodin, c'est : je ne fais pas une chorégraphie autour des vicissitudes du sujet. En ce sens-là, nous avons tout de même conscience que la modernité, c'est justement prendre cette distance avec une oeuvre qui serait simplement le résultat des positions d'un sujet. La distance d'avec le sujet, c'est quand même quelque chose de très important. Donc, il y a une règle. Là, je vais travailler entre un mouvement cassant et un mouvement rond. Au lieu de faire un contre un, je ferai un contre deux. Au lieu de les alterner, je vais les faire se contaminer. Donc, le mouvement rond va pervertir le mouvement raide qui va en tomber par terre. Il y a une mise à mort du mouvement raide, mais une mise à mort qui est en même temps une renaissance dans le mouvement rond. Il y a donc un processus qui est mis en place. Ça, ça restera toujours.

Aude Lavigne: Isabelle Launay est chercheuse et enseignante. Elle a suivi de près le travail des ami.es du Chorégraphe, réunis sous le nom de Carnets Bagouet. C'est une association toujours active, 20 ans après la mort de Dominique Bagouet. En décembre 1992, Dominique

Bagouet meurt du sida. Il se sait condamné, mais il n'organise pas ses funérailles.

Isabelle Launay : Dominique Bagouet n'avait pas laissé de testament artistique. Donc, d'une certaine manière, à mon sens, il avait fait le geste le plus adéquat pour qu'un véritable héritage advienne. C'est-à-dire qu'il s'était retiré. Et, à mon sens, de ce fait, il donnait la responsabilité de son travail aux vivants. Aux vivants, à ceux, d'une certaine manière, qui allaient l'aimer, c'est-à-dire qui allaient entretenir l'œuvre. C'était la question du présent, qui devait se décider au présent. Donc, il se retire de ça et s'est suivi, et c'est très intéressant, par un premier geste des danseurs, a été non pas de, on pourrait dire, de réassurer la compagnie, de la développer, etc., mais a été au contraire, de dissoudre la compagnie. Sans Bagouet, la compagnie Bagouet n'avait pas de sens. Et, à partir de ce geste de dissolution des liens anciens, d'une histoire ancienne, il était possible que quelque chose de nouveau puisse advenir dont on ne savait pas encore la chose. Et, de ce vide est née une nouvelle structure, légère, composée uniquement, disons, de danseurs issus de la compagnie Bagouet ou de proches collaborateurs. Donc, ce sont, j'ai envie de dire, les amis, ceux qui aimaient cette œuvre-là, qui n'avaient donc pas envie, justement, de se sentir des héritiers. Ça me semble très important dans l'idée de la transmission, parce qu'en danse, dès lors qu'il y a une tradition orale, le chorégraphe, l'artiste, a tendance, c'est le cas dans certains nombres de compagnies, à désigner un héritier légitime. À partir de là, d'une certaine manière, on peut dire que c'est la mort. C'est la mort, c'est-à-dire que il y a une version, tout d'un coup, autorisée. Il y a une lecture autorisée d'une œuvre qui, pourtant, en décèle un potentiel infini. L'essence d'une œuvre, il se réinvente en fonction des époques, de quelle œuvre a-t-on besoin, de quelle lecture on a besoin, quelle nouvelle culture va lui donner un nouveau sens ? etc. Donc, dès lors qu'on assigne un sens à l'œuvre, par le biais de personnes autorisées, le devenir n'est plus là. Il s'effondre au bout d'un moment. Ça a été le cas de la compagnie Martha Graham ou d'autres compagnies. Ou alors, à l'inverse, il y aurait presque un interdit de mémoire. Ça, c'est tout l'héritage, on pourrait dire, de la danse moderne allemande, puisque l'œuvre ne peut être dansée que par ceux qui l'ont fait. Donc, dès lors que ceux qui l'ont dansée disparaissent, toute reprise ou tout travail mémoriel est du côté de la perte.

Aude Lavigne : Dans l'histoire de la danse, comment peut-on situer Isabelle Launay, Dominique Bagouet ? Quelle place, quel geste ?

I.L.: Il est issu d'une tradition classique par sa formation de danseur, mais aussi d'une tradition, on pourrait dire d'écriture du mouvement, donc une tradition qui travaille le chorégraphique. Et en même temps, disons, d'un goût particulier pour le théâtre, pour le récit, et pour le récit du commun, donc les drames quotidiens, les effondrements énormes, mais discrets. Donc, sa danse est tenue entre ces deux pôles, ça, ça me semble intéressant. Et du coup, s'il fallait retenir un geste, il y a un geste que j'aime beaucoup, qui est celui qu'on retrouve dans certaines pièces, que lui faisait parfois, mais que d'autres danseurs ont repris, qui est le geste de sauter, comme si on sautait dans une flaque d'eau, à pieds joints et à pieds plats. Donc, comme si, d'une certaine manière, on était dans l'allégresse de mettre les pieds dans le plat, et aussi de déconstruire ce qu'on a fait. La belle ouvrage, mais qui est sans cesse inquiétée par le fait, à un moment donné, de « PLOUF » de sauter à pieds joints, dans une flaque d'eau ou ailleurs. Et ce

type de geste, les danseurs de Bagouet appelaient ça « la grosse danse », qui venait comme défaire une partie des savoir-faire qui étaient ceux de Bagouet. Et c'est pour ça qu'il y a deux pièces que j'aime particulièrement, qui sont *Jours étranges* et *F et Stein*.

Aude Lavigne : *F et Stein* et *Jours étranges* sont deux pièces très personnelles. C'est inhabituel, le chorégraphe se raconte. *F et Stein*, créé en 1983, sera peu joué, d'ailleurs, car le chorégraphe est seul à danser sur scène. À ses côtés, le guitariste rock, Sven Lava. Bagouet joue de la dualité, change d'attitude, de costume, et il se présente en différents personnages, grotesques, outrés, ridicules. Il travaille le thème du travestissement et la tension est palpable. Rejet des bonnes manières, certes, c'est aussi une pièce qui semble hantée par une angoisse latente. Isabelle Ginot, dans son livre, « Dominique Bagouet un labyrinthe dansé », décrit cette angoisse comme celle de la présence de la mort dans le corps dansant, ou comme celle de la névrose que cachent des comportements policés. *Jours étranges* est une autre pièce très personnelle, créée sept ans plus tard, en 1990, et elle rassemble six danseurs. C'est une pièce de révolte qui crie les mots des Doors et laisse les danseurs improviser. Danseuse engagée en 1982 dans la compagnie à 18 ans, Catherine Legrand est la danseuse emblématique de Bagouet, sorte d'alter ego du chorégraphe qui participe à la quasi-totalité des pièces. Quand elle ne danse pas, elle est assistante. Elle poursuit aujourd'hui encore, au sein des carnets Bagouet son partage de l'œuvre.

Extrait de la pièce *Le Saut de l'Ange*, création juin 1987, commentaire et analyse Catherine Legrand:

CL: C'est une séquence qui s'appelle Les Zoulous. Encore une fois, c'est une vision... Ça s'est appelé Les Zoulous, je crois, parce que, oui, c'est une certaine idée de la sauvagerie, selon Bagouet. Rires

Ça n'a rien de sauvage. C'est au contraire très, très organisé dans l'espace, et musicalement, comme on peut l'entendre, c'est très composé.

Aude Lavigne: Vous appuyez bien avec vos pieds là?

CL: Oui, oui, on tape. Vraiment, on tape sur le sol. On est depuis peu de temps sur le plateau, à ce moment-là, parce que le *Saut de l'Ange*, il y a trois espaces différents. Il y a un premier espace au sol, donc sur le béton. La pièce a été créée dans la cour Jacques Coeur à Montpellier, donc on était sur le béton dans la cour. Il y a un deuxième espace qui est sur une terrasse, à l'étage. Et puis ensuite, l'espace du plateau, qui est un plateau rouge, en bois, donc, qui résonne très bien, qui fait bien caisse de résonance. En fait, cette danse-là, elle se développe- Je ne sais pas, elle doit durer neuf, dix minutes- Et il y a des petits passages, comme un petit refrain qui revient, qui est repris deux ou trois fois. Un début de phrase. Mais au fur et à mesure, c'est toujours des nouvelles compositions qui arrivent.

Donc, en fait, récemment, j'avais un peu dans l'idée de transmettre cette danse, à un groupe de jeunes danseurs. Et puis, très rapidement, je me suis rendue compte que c'était une vraie folie, parce qu'il faut énormément de temps pour mémoriser tout ça, puisqu'il n'y a jamais rien qui se répète, à part cet amorce de phrases.

AL: Donc, c'est une danse faussement simple. Elle te donne des airs légers, mais c'est une danse difficile à danser.

CL: Oui, oui, oui. D'une manière générale on peut dire ça .

AL: De toute la danse de Dominique Bagouet. Oui, oui. Il me semble que ça a l'air simple. Oui, que ça a l'air simple et facile. Et qu'en fait, c'est plus complexe que ça.

AL: On est en extérieur, donc, finalement, la nuit tombe progressivement.

CL: Oui, on démarre la pièce entre chien et loup. C'est-à-dire, avant qu'il fasse nuit, enfin à la tombée du jour. La tombée du jour déjà avancée. Et ainsi, dans le courant de la pièce, on arrive à la nuit, à la nuit noire. Et les projecteurs apparaissent. En fait, la lumière des projecteurs prend la place en passant par le noir. En passant par le noir, et dans ce noir, il y a le passage d'un ange de Boltanski.

Une ombre portée d'un ange, découpé dans du carton avec une petite aile, une petite plume, plutôt, une plume accrochée....

CL: Ça, c'est une danse qui s'appelle « Le portrait des filles ». Toutes les danseuses de la pièce sont sur ce plateau rouge. Et on danse chacune, en même temps, un solo qu'on a dansé dans une pièce précédente...

Le saut de l'ange termine par un solo de Bernard Glandier, dans le silence.

Le solo qui termine par un saut... de l'ange. Rires

Aude Lavigne : Oui, un saut. Bernard Glandier avait des capacités toniques.

CL: Oui, et donc il y a une suite de sauts en tournant sur le plateau et il va jusqu'à faire une traversée toujours avec ses sauts, jusqu'à quitter le plateau dans ce saut. Et normalement, la lumière le prend dans le saut et il disparaît en haut.

Aude Lavigne :

Est-ce que danser la danse de Dominique Bagouet, c'est que tu as fait un peu de la danse de Dominique Bagouet, c'est agréable ? Qu'est-ce qu'on ressent ? Qu'est-ce que vous avez ressenti ?

Catherine Legrand : Oui, on peut dire ça, que c'est agréable.

Aude Lavigne: Vous avez travaillé avec d'autres chorégraphes malgré tout. Vous êtes restée dix ans, Catherine Legrand, avec Dominique Bagouet. Qu'est-ce qu'on peut, par comparaison, comment vous pouvez définir finalement la traversée de sa danse dans votre corps ?

CL: Pffff... C'est vaste !

Par exemple, pour *Le saut de l'ange*, l'impression que j'en ai, c'est que je danse comme je

marche dans cette pièce-là. Alors, est-ce que c'est particulier cette pièce-là ? Je ne sais pas. Peut-être parce qu'il y a ces histoires d'espaces différents. Mais c'est... On va dire que c'est aussi... C'est aussi simple. C'est aussi simple que de marcher. C'est vraiment des petites sensations, mais qui transportent l'imagination des interprètes. Ça fait la deuxième fois que ça m'évoque le théâtre Kabuki. Ça me fait penser à ça. C'est-à-dire que juste, c'est des petits changements, enfin des petites différences d'orientation entre le bassin, le buste, la taille, les épaules, les yeux, les bras, les mains, tout ça. Tout le corps est très, très découpé. Et la musicalité se fait dans la circulation de ces petites parties de corps.

Alain Neddham: « Mes yeux, grands ouverts, ne voient rien. Pas même la fenêtre. »

Aude Lavigne: Alain Neddham, dramaturge pour deux pièces de Bagouet, *Mes Amis* en 1985 et *Meublé sommairement* en 1989. Deux pièces, un même auteur, Emmanuel Bove. Un même dramaturge.

Alain Neddham. « Ah, la solitude. Quelle belle et triste chose. Qu'elle est belle quand nous la choisissons. Qu'elle est triste quand elle nous est imposée depuis des années. Certains hommes forts ne sont pas seuls dans la solitude. Mais moi, qui suis faible, je suis seul quand je n'ai point d'ami. »

C'est marrant, cette histoire de la solitude, parce que... Par rapport au roman d'Emmanuel Bove, ce qu'on peut dire de Dominique Bagouet, c'est que... tout le monde l'aimait. Il n'avait que des amis, que des supporters, que des... Il était entouré de gens qui, quand il le connaissait, l'aimaient. Alors, peut-être que dans le milieu de la danse, il y avait des gens qui étaient indifférents à son art, ou jaloux, mais dès qu'il avait approché une personne, dès qu'il avait eu un contact humain avec quelqu'un, par sa simplicité, par son humanité, ce côté peintre chinois- le fameux peintre chinois dont parle Lyndon Polan qui n'est pas fier de l'être, et qui considère que c'est plutôt une singularité qu'il faut faire oublier, qui considère qu'un peintre, un artiste ne doit pas abuser de la situation- et Dominique Bagouet faisait partie de ces peintres chinois. Il considérait qu'il ne fallait pas abuser de la situation et se croire supérieur parce qu'on était un artiste, parce qu'on était un artiste. Il était directeur de compagnie ou directeur de centre chorégraphique. C'était quelqu'un qui était de plain-pied avec tous ceux qui l'entouraient.

AL: Et c'est ce qui vous fait dire que c'est une œuvre éthique ?

AN: C'est-à-dire, je pense que son souci, c'était que la danse qu'il allait composer ne nous regarde pas de haut, que cette danse ne nous impose pas, ne nous écrase pas par la virtuosité, la beauté des corps, que ce soit une danse vraiment à portée de tous, effectivement c'était une préoccupation éthique. Il fallait que la danse soit de plain pied avec nous, qu'elle ne nous impressionne pas par la beauté des corps, par la virtuosité, par l'élégance, que ce ne soit pas un art aristocratique. Ce que cherchait, à travers Boltanski, à travers Bove, à travers tous les gens qui l'ont inspiré, c'est vraiment être au même niveau que n'importe quel de ses spectateurs. »

Aude Lavigne: Danseur, chorégraphe, Dominique Bagouet s'intéresse à toutes les formes d'art. Il aura en matière musicale des choix sûrs et éclectiques à la fois, privilégiant toujours des musiques qui ne sont pas des musiques de ballet, avec les compositeurs de son temps, Gilles Grand, Henri d'Artois, Marc Monnet, Tristan Murail, avec des musiques baroques, Couperin ou Marin Marais, avec des musiques traditionnelles d'Auvergne, d'Afrique et d'Asie, ou encore des musiques classiques avec Mozart et Beethoven. C'est en 1986 avec le compositeur français Pascal Dusapin qu'il signe son chef-d'œuvre, la pièce *Assaï* inspirée du cinéma expressionniste allemand. Enthousiaste, la critique de danse du quotidien Libération écrit le 23 septembre 1986 :

« Une fois n'est pas coutume, n'ayons pas peur des mots, *Assaï*, la dernière création du chorégraphe Dominique Bagouet, est un chef-d'œuvre. 10 danseurs, 70 musiciens et le talent du chorégraphe qu'il faudra dorénavant appeler maître. »

Assaï, concert de danse selon le souhait du chorégraphe, est une pièce en 4 sections correspondant au découpage musical. Chaque séquence met en scène différents groupes de personnages qui se rejoignent en un magnifique tableau final. Les costumes signés de la fidèle Dominique Fabrègue dessinent des silhouettes dans l'espace qui sont réglées avec une précision d'horloger.

Aude Lavigne : Parlez-nous de cette relation. Entre deux à peu près la même génération...

Pascal Dusapin: On est très jeunes, on est un peu plus innocents qu' inconscients. Moi j'émetts assez vite le désir de voir les choses en grand, c'est-à-dire, bon, prenons un orchestre symphonique, tant qu'on y est. Et du reste c'est ce qui m'a permis, deux, trois ans après, de faire mon premier opéra avec ce même orchestre à l'Opéra de Montpellier. Il y a toute une aventure avec cette ville qui commence là aussi.

Alors dans ces années-là, moi j'écrivais une musique assez sauvage. J'étais encore tout empreint de Xenakis, qui était mon grand maître. Musique très rude, comme ça, sans beaucoup de concessions même au grand art qui est celui de l'orchestre symphonique. J'y allais fort, quoi.

Et alors il écoute *Assaï* et il se dit qu'il est totalement déstabilisé. Il avait une trouille bleue de cette pièce, mais c'est justement pour cette raison qu'il a dit « il faut que j'aïlle là ». Et j'ai des souvenirs de l'avoir vu à Montpellier, alors je faisais des voyages, on discutait, il venait à Paris, on buvait un coup quelque part ou des choses comme ça, et il était effrayé quoi ! Du reste c'était une attitude presque conditionnelle si j'ose dire chez lui, parce que l'année d'après quand j'ai fait *Le saut de l'ange* qui était une participation beaucoup plus réduite, lorsqu'il a reçu l'enregistrement -

AL: le quatuor de trombone?

Pascal Dusapin : Voilà il s'est caché sous...il s'est demandé comment j'avais pu sortir un truc pareil, voilà. Donc il arrive au moment de la création d'*Assaï*, il arrive totalement perdu. On avait

fait un déchiffrage un peu exprès comme ça avec Cyril Diederich, le chef d'orchestre de l'époque et l'orchestre, donc une sorte de déchiffrage à la « va comme je te pousse » quoi, qui ne respectait pas évidemment la nature de la partition mais aussi les tempi. Je me souviens que pendant les répétitions du ballet j'étais là et je disais : » mais attention là, ça ça va durer moins longtemps, là le silence est trop court ou il est trop long' là on n'entend pas la trompette là on l'entend trop, vous calez pas sur cet instrument, on va pas l'entendre comme ça voyez ? Mais enfin, il a fait ce ballet extrêmement rapidement, je crois qu'il a mis 5% semaines. Moi j'avais travaillé plus d'un an et lui il a fait son ballet très rapidement. Mais enfin , il avait travaillé préalablement sur la forme , la structure, il avait cette idée de travailler sur ce que lui évoquait ma musique, à savoir les années 30, Murnau , le cinéma berlinois, une atmosphère comme ça très allemande; alors moi je trouvais ça très intéressant parce que d'abord je m'intéresse beaucoup à cette période, mais alors j'étais bien loin d'imaginer que ma musique pourrait produire un jour un effet comme ça quoi hein ! Et alors je me souviens qu'il avait un problème avec le début, parce que Assaï est une pièce très éruptive comme ça , qui commence « Paf » directe, tout l'orchestre est à fond et alors ça l'effrayait , je me souviens que Dominique était vraiment effrayé ; mais il était effrayé comme un petit garçon, et alors il avait le sourire ... Et waouh mais qu'est-ce que je vais faire avec ce truc, la danse ne peut pas exister!! Et moi je lui avais dit " mais alors ne fais rien ". Et c'est ce qu'il a fait, sauf qu'évidemment il a fait autre chose, qui était d'une force inouïe.

C'est à dire qu'en face de cet orchestre contre lequel il ne pouvait pas lutter il avait mis 2 petits personnages, presque on ne voyait que les visages, 2 danseurs...

Il avait totalement réduit c'est à dire qu'il avait fait exactement l'inverse de ce que faisait la musique comme s'il attendait que sa place puisse advenir dans un autre espace, que créerait cette même musique, éventuellement plus tard".

Jean Paul Montanari: Une des images qui moi m'a le plus bouleversé, la création d' *Assaï* en 1986 à l'Opéra de Lyon pour la Biennale de Lyon, et où Catherine Legrand -merveilleuse interprète de Dominique Bagouet- figurait le narrateur, on pourrait dire ,comme on dirait en littérature en tous les cas elle représentait comme elle le fait dans de nombreuses de ses pièces Dominique Bagouet lui-même. Et à la fin de la pièce, de ce *Assaï*, Dominique Bagouet savait qu'il était séropositif depuis quelques mois et ... (Soupirs, voix tremblante) et la fin de la la pièce, il y a un roulement de tambours... l'émotion vous voyez est toujours là, si longtemps après, et ce roulement de tambour qui n'en finit pas c'est un solo de Catherine Legrand face public ; et la pièce se termine Catherine Legrand ferme les yeux. Voilà , et ça se termine là et c'est un des moments , à la fois esthétique et dans l'oeuvre de Dominique , qui a été , nous étions quelques-uns à savoir qu'il venait de se découvrir séropositif, et avoir en même temps la poésie mais aussi la distance de se représenter mort sur scène , c'est évidemment une émotion tout à fait particulière qui existe jusqu'à aujourd'hui, vous voyez!?

Aude Lavigne: Dominique Bagouet meurt le 9 décembre 1992 à Montpellier. Il a 41 ans. Son oeuvre compte 45 pièces et c'est un terreau fertile pour les danseurs d'aujourd'hui.

Grâce à sa collaboration avec le cinéaste Charles Picq, des images restituent ses oeuvres. Et par le biais des Carnets Bagouet, elles circulent de corps en corps.

Grande amoureuse et critique de danse, Laurence Louppe, décédée en février 2012, écrivait en 1993, un an après la mort du chorégraphe :

“L'œuvre de Bagouet, ce n'est pas seulement une série de pièces dont certaines, certes, sont des bijoux de la chorégraphie contemporaine, l'œuvre de Bagouet, c'est d'abord ce réseau vivant d'états partagés, de rencontres avec les sensibilités et les imaginaires qu'il n'a cessé d'entretenir avec les danseurs lui-même. La compagnie Bagouet, c'est un corps partagé, un corps sensible, non seulement dépositaire du répertoire et du style inimitable, mais de l'exigence, de la recherche, du désir de faire et de transmettre”. **Laurence Louppe, en 1993.**

Aude Lavigne: Vous nous expliquez une phrase que Dominique Bagouet prononce régulièrement, à peu près sa philosophie du travail, son éthique, certainement, du travail; je précise régulièrement qu'il ne travaille pas avec des danseurs, mais avec “des femmes et des hommes qui dansent”.

Alors vous, qui êtes une de ces femmes qui dansez, Catherine Legrand, qu'est-ce que ça veut dire exactement, la différence entre être un danseur et une femme qui danse ?

Catherine Legrand : Moi, je revendique absolument le fait d'être danseuse. Rires
Je suis une femme aussi, mais si je ne danse pas, si je ne suis pas danseuse, il y a vraiment une partie de moi qui s'éteint. Puisque je ne sais faire que ça, à vrai dire.
Après, lui, sa phrase...

AL: C'était un danseur qui disait ça ? Dominique Bagouet est un danseur également. Danseur ou chorégraphe ?

CL: Je pense le chorégraphe. Le chorégraphe, mais ça vient certainement de son histoire de danseur à lui. Je pense que c'est lié... Ce n'est vraiment que mon interprétation, parce qu'il ne s'est jamais vraiment justifié là-dessus. Ou alors, je n'en ai pas la mémoire.

AL: Vous dites que c'est lié à lui, à sa position de danseur, en fait.

CL: Oui, parce que lui, il venait d'un... Il avait eu un parcours classique. Et donc, on sait bien que les... les femmes ont un type de corps. Elles ne sont pas très grandes. Elles sont très minces, voire maigres. Les hommes sont plutôt musclés. Ils peuvent porter ces femmes-là. Ils peuvent porter ces danseuses. Ils peuvent porter ces danseurs. Et lui, ce n'était pas du tout son cas. Je pense qu'il ne pouvait porter personne. Je l'interprète comme ça parce que je sais qu'il nous a raconté quelques petites histoires comme ça, où il devait porter des danseuses. Et c'était absolument impossible. Enfin...

Donc, je crois qu'il y a eu quelque chose comme ça. Sur le fait que, de là d'où il venait, il y avait des danseuses et des danseurs et qu'il fallait rentrer dans ce moule-là. Que lui ne rentrait pas dedans. Du coup, après, quand il a été amené à choisir des interprètes pour travailler avec lui, il les choisissait pas du tout identiques les uns aux autres. On était toujours très différents les uns des autres. Physiquement et puis aussi intellectuellement. Et dans nos personnalités, on était différents.

AL: Selon vous, Isabelle Ginot, que cherche-t-il, Dominique Bagouet ? Que cherche-t-il à mettre

en scène, précisément ? Une bataille, certes, qui s'est jouée à l'intérieur des règles. Vous parlez souvent dans votre texte de fissures possibles, de s'armer.

Mais de quelle guerre s'agit-il ? Qui sont ces guerriers d'un temps nouveau ? Contre qui le combat se mène-t-il ? La bataille d'une histoire, d'un art, d'un homme ? Il y a des démons, des fantômes, des princesses, des ombres aussi, beaucoup, dans son travail. Il y a des voiles, il y a souvent des corps même éclairés à contre-jour. Donc des silhouettes, des figures. Quelle est donc cette mise en scène ?

Isabelle Ginot : La lecture que j'ai proposée dans mon livre, qui était plutôt de suivre un fil, qui organisait un fil parmi d'autres possibles autour de la question, qui tendait vers la question du récit. Je ne suis pas du tout certaine, en tout cas, je ne pense pas qu'on puisse affirmer que c'était ça qu'il cherchait. Je pense que la question qui reste centrale, c'est un peu grandiloquent, donc j'hésite, mais pour moi, c'est la question de la liberté.

C'est-à-dire que, oui, on peut lire son œuvre dans cette histoire d'urgence et de savoir qu'il se savait condamné. Il y a la question, je dirais, existentielle et psychologique de l'artiste, du bonhomme qui a été au carrefour de ce qu'il produisait.

Que cherche son art et que cherche son travail ? Cette figure du lien entre, enfin des rapports entre la structure comme armature nécessaire ou comme contrainte, et quelque chose qui a besoin d'être contenu ou qui a besoin de faire exploser une structure, une contrainte, c'est la question de la liberté. Pensée, je crois, dans quelque chose qui est vraiment intéressant parce que, justement, on n'est pas dans ce qu'on va pouvoir voir émerger dans des formes de danse qui arrivent juste après la mort de Bagouet, à savoir le renoncement à la position de l'auteur, le renoncement au mouvement aussi, oui, un peu plus tard, à la technique, à la composition et peut-être aussi, à nouveau, grandiloquer sur ce qu'a été cette œuvre.

C'est-à-dire que je pense que le travail de Bagouet contenait tout ça en germe et que néanmoins, il ne s'est jamais départi de la question de la structure, du rapport à l'institution. C'est-à-dire qu'il a vraiment travaillé toujours dans des tensions entre un total débordement et puis aussi la nécessité de construction.

Voilà donc s'il fallait dire, non pas que cherche Bagouet, mais que cherche son œuvre, c'est à cet endroit-là, je pense que je le situerais. Ce qui ne veut pas dire qu'il y répond d'une façon qui soit la seule possible, mais que c'est sa façon d'y répondre.

Alain Neddam:

Ce qui est important, c'est que du haut des deux pièces que sont *So schnell* et *Jours étranges* qui n'ont pas été composés en même temps, mais qui réunies dans un programme forment pour moi l'œuvre ultime de Dominique Bagouet, c'est à dire vraiment la pièce testamentaire. Voilà. *So schnell* c'est une pièce d'une très grande efficacité, d'une très grande force et de précision et de netteté chorégraphique donc on a l'impression qu'on revient en arrière par rapport à tout ce qu'il a déconstruit avec *F.et Stein*, avec Meublé *sommairement* et surtout avec *Le saut de l'ange* mais c'est une pièce virtuose qu'il a composée pour l'ouverture du Corum; et donc il fallait faire quelque chose d'à la fois éclatant et en même temps il y a deux choses très personnelles. Dans la bande son on entend des bruits de machines qui viennent de la

bonneterie paternelle donc là vraiment un clin d'œil à un souvenir d'enfance. Ce bruit, cette rythmique des machines qui font les pulls jacquards, et puis dans la cantate de Bach une musique très tonique, avec beaucoup d'énergie surtout la version qu'il choisit qui est la version de Karl Richter, la cantate. *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*.

Alors le texte en fait en français est très important puisque pour ceux qui savent ce que disent les paroles de la cantate, ça dit "Ah combien vaine et incertaine est la vie humaine" etc.

Donc c'est vraiment... une pièce testamentaire sur la précarité, la brièveté de l'existence, tout ça avec une musique qui est le contraire d'une musique mélancolique ou triste, au contraire une musique qui est une explosion de joie. Donc ce contraste-là l'intéresse parce qu'il montre que ça vit encore. Et l'image finale de *Jours étranges* aussi, ces personnages qui se retirent vers le lointain, cette espèce de fuite comme ça, ces personnages de *Jours étranges* amènent une sortie vivante ! C'est pareil, c'est pas une sortie vers la mort. Donc dans ces deux pièces il y a quand même l'idée que ça respire encore, ça vit, on n'est pas en train comme à la fin d'Assaï où vraiment tous les corps sont couchés à terre. Là au contraire ça s'agite encore ça vit, c'est vivant. Je crois qu'il y a vraiment une volonté de ne pas se laisser prendre par la peur, par la peur de mourir.

Dominique Bagouet, danseur et chorégraphe avec les danseurs de la compagnie Bagouet, Catherine Legrand, Jean Rochereau, Michèle Rust.

Les chercheuses en danse Isabelle Ginot, Isabelle Launay.

Avec le dramaturge Alain Neddham.

Le compositeur Pascal Dusapin,

le directeur de festival Jean-Paul Montanari.

Merci à Anne Abeille des Carnets Bagouet, à Linda Simon des Archives INA, à Stéphane Caroff du Centre National de la Danse de Pantin et à la médiathèque du Centre pour l'utilisation du Fonds Carnet Bagouet.

Plusieurs hommages à Dominique Bagouet avec des reprises de ses spectacles vont avoir lieu prochainement, signalons, notamment en novembre au Théâtre de la Ville, la reprise de *Jours étranges* par des adolescents, ainsi que des spectacles, conférences et projections de films à Montpellier Danse du 3 au 9 décembre.

Podcast **TOUTE UNE VIE - FRANCE CULTURE**