

transcriptions des paroles dites dans divers documents audiovisuels entre 1980 et 1998 : documentaires et reportages sur les activités de la compagnie bagouet et des carnets bagouet, entretiens avec dominique bagouet, ses collaborateurs, ses danseurs, sa famille, etc...

Tous les films qui contiennent ces paroles font partie du fonds d'archives vidéographiques des carnets bagouet. Ils apparaissent dans un ordre chronologique. Ils ont été diffusés dans le cadre de la manifestation « Tout Bagouet en images » durant le festival montpellier danse 07.

Sommaire

dominique avec passion (1980)	p.3
danser avec dominique et les autres (1981)	p.5
du côté de la jeune danse française (1984)	p.7
entretien entre Dominique Bagouet et Pascal Dusapin à propos de la création d'assaï (1986)	p.8
quelques mots sur le saut de l'ange (compilation de plusieurs émissions de télévision 1987-1988 -1993)	p.11
demain la veille, spécial bagouet (1988)	p.16
entretien de Dominique Bagouet avec Brigitte Hernandez à propos de Merce Cunningham (1990)	p.23
service compris, spécial bagouet (1991)	p.29
à propos de necesito à villeneuve-lez-avignon (1991)	p.32
in memoriam (1992)	p.34
une journée avec des danseurs de dominique bagouet (1992)	p.36

à propos de dominique bagouet, christian boltanski (1993)	p.38
dominique bagouet , 17 fragments d'entretiens sur le thème de l'enfance (1995)	p.45
université d'été 98 (1998)	p.53
histoire d'une transmission, so schnell à l'opéra (1999)	p.54
encore chaud (2003)	p.59

transcription de l'émission : « dominique avec passion » 1980

production : TF1

réalisation : Gilles Combet Jean-Claude Vernier

montpellier - 1980

durée : 19'

archive : D 197 (Beta num) et D 198 (DVcam)

stage donné par Rénate Pook

dominique bagouet : il y a un temps nécessaire à ce que le corps respire, à ce que le corps communie avec des techniques nouvelles. C'est bien aussi de pouvoir communiquer ce sens de prendre le temps.

répétition de **sous la blafarde**

extrait de **chanson de nuit** *interprété par* Monet Robier, Yveline Lesueur et Sylvie Giron

journaliste : pardon monsieur, vous savez où se trouve la direction de la Compagnie Bagouet s'il vous plaît ?

un passant : c'est par là.

journaliste : pardon monsieur, je cherche le directeur...

dominique bagouet : je suis le directeur.

journaliste : vous n'êtes pas le directeur du théâtre !

dominique bagouet : ah non, je ne suis pas le directeur du théâtre, c'est Philippe Delabarre, avec qui je collabore. Il accueille la compagnie. Moi je suis Dominique Bagouet, directeur de la compagnie Bagouet, Centre chorégraphique régional de Montpellier.

journaliste : alors vous êtes Dominique Bagouet ?

dominique bagouet : je suis Dominique Bagouet.

journaliste : la danse au fond, c'est la performance, la virtuosité, devenir danseur étoile, être plus fort, sauter plus haut que les autres ?

dominique bagouet : il existe une virtuosité. La virtuosité de la performance, ce n'est pas forcément la plus intéressante. Elle existe, elle fait partie de toute une série de principes, de codes dans la danse classique, par exemple. Pour moi, la plus grande virtuosité, c'est la qualité de mouvement, la grande qualité de mouvement. La grande concentration, pour moi ça, c'est la plus grande virtuosité. Pendant le saut, la façon de le faire, de le vivre, la joie qu'on y met aussi, la simplicité aussi.

journaliste : vous avez étudié un peu le panorama de la danse contemporaine avec Béjart, Carolyn Carlson, Peter Goss, Jennifer Muller, etc... Comment vous vous situez par rapport à tous ces gens-là ?

dominique bagouet : pour moi, me situer est difficile parce que je les ai bien connus, certains mieux que d'autres... Moi, je me sens en constante recherche.

Ce n'est pas démontrer qui montre. Si tu vis complètement ce que tu fais, c'est cela qui montre. Cela suffit largement. En plus, on ne va pas dire avec des pancartes « je fais ça », « je suis la vie », « je suis la mort ». Si on est

complètement la vie, on est complètement la mort. Ce n'est pas la peine de l'expliquer. La danse peut absolument *tout* dire.

extrait de **grand corridor**

dominique bagouet : une grande intériorité, pour une grande générosité. Un danseur par exemple, se vide complètement. Après un spectacle, un danseur, cela peut être très décevant à rencontrer. Ce n'est plus qu'une carcasse presque. Il mettra une bonne nuit, une bonne journée avant de recharger les piles, il s'est complètement vidé, complètement donné, donné, donné pendant toute la soirée de sa performance.

Il faut savoir aussi être attentif au moment où la compréhension est encore là et où l'incompréhension arrive. Je pense qu'il faut rester dans une zone au stade de l'humanité, de l'humain. C'est-à-dire qu'on n'est pas des martiens, on vit dans une société, on vit au milieu de gens, au milieu de chaleur, auxquels il faut être attentif.

extrait de **sous la blafarde** en studio.

transcription de l'émission : « danser avec dominique et les autres » 1981

production : FR3 Toulouse

réalisation : Christian Marc

montpellier - 4 décembre 1981

durée : 14'30''

archive : D 197 (Beta num) et D 198 (DVcam)

journaliste en voix off : installé depuis peu de temps à Montpellier, le jeune Centre chorégraphique régional prend possession de sa ville, de son nouvel espace. Pour Dominique Bagouet et sa compagnie, après les longues errances et les incertitudes, c'est une occasion de travail et de création enfin possible, un enracinement qui permet une nouvelle réflexion.

dominique bagouet : la danse dit l'indicible, c'est-à-dire que les choses de l'intérieur, les réelles vibrations, les réelles impulsions peuvent être transmises par la danse, je pense. Et ça c'est... ce que la danse m'a apporté de plus précieux. C'est la possibilité de dire ce qu'on a vraiment à l'intérieur, c'est à dire que la poésie que nous avons tous, elle peut être transmise avec ce filigrane, avec cette carcasse qui est transmise par le mouvement, par le corps.

Est-ce qu'on veut démontrer, c'est à dire faire voir, enfin dans un sens de l'esbrouffe ou est-ce qu'on veut vraiment vivre quelque chose, vraiment faire une expérience, vivre une expérience à chaque spectacle et chaque seconde de danse, c'est à dire que le danseur est complètement concerné par ce qu'il fait ? Et dans ce cas-là c'est ça que nous montrons, c'est à dire que c'est le fait d'être, qui montre réellement la qualité de mouvement. C'est aussi un principe de qualité de vie, j'oserai dire, par rapport à la danse. C'est que la danse est l'utilisation de son propre corps, de son propre instrument, et c'est aussi beaucoup un sens de respect, vis à vis de soi, vis à vis de la nature, vis à vis du fondamental finalement.

Le niveau technique aussi de la compagnie a énormément monté. Tout le monde le dit. C'est depuis que nous sommes à Montpellier que nous avons réellement pu avoir un travail de fond. Et il n'y a pas de secret. C'est à dire que l'entraînement journalier, les ateliers très fréquents, la cohérence d'organisation du travail fait que le niveau technique ne peut que s'améliorer.

Les influences sont complètement nécessaires. On n'est pas sans parents ! Et il y a différentes sources de travail, différentes sources de techniques qui sont amenées à être digérées. Et par rapport à cette différente écoute que j'ai eue vis à vis des maîtres, je crée progressivement mon propre langage et la spécificité du travail de la compagnie.

C'est un problème pour moi la danse/théâtre et la danse/abstraction parce que je ne me définis ni dans l'un ni dans l'autre vraiment, parce que je ne cherche pas à me donner de barrière. Si je sens que des moments deviennent dans un sens théâtral, ça deviendra comme ça, dans un sens théâtral. Mais je n'ai pas de principe. S'il y a des séquences que je veux complètement abstraites ce n'est pas parce que j'ai décidé moi, d'être abstrait. C'est parce que c'est comme ça. Je ne me suis pas défini d'étiquette spéciale.

Les principes de travail maintenant ont un peu changé. J'essaie d'être moins démonstratif par rapport à la technique, mais disons, de plus en plus précis par rapport à la gestuelle, à la rigueur, et souvent même certaines de mes chorégraphies sont faites avec des choses qui paraissent très simples et qui sont d'une complication au point de vue mémorisation assez incroyables, et c'est souvent ce travail-là, de recherche un peu tous azimuts au point de vue mouvement qui définissent les normes actuelles de mon travail.

extraits de :

grand corridor (Mozart) au Peyrou

grand corridor (Levaillant) sur scène : Bernard Glandier, Yveline Lesueur, Bernardo Montet

voyage organisé au Peyrou : Catherine Diverrès, Bernard Glandier, Yveline Lesueur, Bernardo Montet

voyage organisé sur scène : Yveline Lesueur, Catherine Diverrès, Philippe Cohen

grand corridor en extérieur

scène rouge aux arènes de Lunel : Dominique Bagouet, Bernard Glandier, Bernardo Montet, Monet Robier.

transcription de l'émission : « du côté de la jeune danse française » 1984

production : TF1

réalisation : Maximilien Roussin et Roland Coste

montpellier - 29 mai 1984

durée : 5'

archive : D 350 (DVcam)

dominique bagouet : L'expression de la danse, de ma danse, en quelques mots, c'est plutôt une nécessité pour moi d'avoir une écoute vis à vis de mes danseurs. Parce que c'est cette vie, très petite, très fine, qui est la source de mes créations.

C'est un problème pour moi, la danse/théâtre et la danse/abstraction, parce que je ne me définis ni dans l'un ni dans l'autre vraiment, parce que je ne cherche pas à me donner de barrière. Si je sens que des moments deviennent dans un sens théâtral, ça deviendra comme ça, dans un sens théâtral. Mais je n'ai pas de principe. S'il y a des séquences que je veux complètement abstraites ce n'est pas parce que j'ai décidé moi, d'être abstrait. C'est parce que c'est comme ça. Je ne me suis pas défini d'étiquette spéciale.

Les principes de travail maintenant ont un peu changé. J'essaie d'être moins démonstratif par rapport à la technique, mais disons de plus en plus précis par rapport à la gestuelle, à la rigueur, et souvent même certaines de mes chorégraphies sont faites avec des choses qui paraissent très simples et qui sont d'une complication au point de vue mémorisation assez incroyables, et c'est souvent ce travail-là, de recherche un peu tous azimuts au point de vue mouvement qui définissent les normes actuelles de mon travail.

*extrait de **insaisies** dans le hall de l'opéra comédie à Montpellier.*

transcription de : « entretien entre Dominique Bagouet et Pascal Dusapin à propos de la création d'assai » 1986

caméra : Charles Picq

lyon, opéra - 20 septembre 1986

durée : 8'30''

archive : D 101 (DVcam)

journaliste : Dominique Bagouet, quelle est pour vous la formation du danseur ?

dominique bagouet : la formation du danseur, ce serait de respecter les qualités humaines, ce serait de ne pas mettre le danseur dans une petite boîte qui serait une école de danse, n'importe laquelle, et qui serait là, élevé comme un cheval de course, et qui n'aurait plus que cet univers-là dans sa vie.

Je pense que pour moi, il faudrait complètement revoir l'idée d'un danseur sur son éducation, avec la relation avec la musique qui serait très importante et la relation, finalement, avec la création elle-même, la création artistique, et de par la qualité, aussi, de son entraînement sur des bases solides, aussi bien classiques que contemporaines, un sens d'ouverture, disons.

journaliste : comment passe-t-on du travail du danseur au travail du chorégraphe ?

dominique bagouet : c'est difficile à dire parce que je n'ai pas une idée générale sur la chose, je sais que pour moi cela s'est passé d'une façon inattendue, par le biais d'un concours de danse, le concours de Bagnolet. Et cela s'est fait un peu par le hasard, comme ça. J'étais danseur et je suis devenu chorégraphe par une espèce d'enjeu et de pari. Mais ce n'était pas vraiment un truc réfléchi à l'avance.

Mais je pense que je suis toujours danseur en étant chorégraphe. Je ne pense pas qu'il y ait le problème de : « on est chorégraphe, on n'est plus danseur ». Je pense que c'est complémentaire, et cela pose des problématiques d'organisation et de choses comme ça, mais disons que ce sont des choses, dans la même corporation, c'est très, très proche.

journaliste : d'où vient l'inspiration de Dominique Bagouet dans son travail de chorégraphe ?

dominique bagouet : et bien elle essaie de venir d'un petit peu de tout, disons qu'elle essaie de ne pas venir forcément de mon ego, disons de mes propres idées. J'essaie à la limite d'avoir le moins d'idées possibles c'est plutôt une histoire de réception. Je crois que c'est le fait du hasard de la réception des choses, disons.

Et en ce qui concerne par exemple **assai**, c'est le fait du hasard de la réception de la musique de Pascal Dusapin.

journaliste : alors, quel est l'enjeu d'**assai** ?

dominique bagouet : et bien, **assai** c'est un petit peu la transmission de cette réception, on pourrait dire ! C'est la transmission de ces sensations que la musique de Pascal m'a offertes, et ces sensation sont multiples et énormes, très, très intenses, et je pense qu'**assai** traduit une partie de ces sensations.

Je dis bien une partie parce que, forcément, un spectacle est toujours la partie de ce qu'on voudrait transmettre à fond, quoi ! De la passion qu'on a pour une chose, et c'est peut-être en filigrane et sur un certain espace, un

espace-temps et un espace scénique, que transparaît une passion poétique de telle ou telle sensation, là en l'occurrence par rapport à la musique.

journaliste : merci.

.....

journaliste : quelles sont les difficultés, pour un musicien contemporain, d'écrire pour la chorégraphie ?

pascal dusapin : la difficulté majeure et essentielle est probablement : comment pouvoir faire coexister la musique avec la chorégraphie ? Ce qui est d'ailleurs l'enjeu, malheureusement à mon avis quelquefois oublié des chorégraphes eux-mêmes. C'est à dire qu'ils ont souvent besoin de musique, ce qui explique très souvent que la musique est employée souvent en sous-musique, d'ailleurs. Evidemment c'est probablement présomptueux de ma part, mais en tout cas c'est comme ça !

Moi, j'avais envie de travailler avec un chorégraphe, Dominique Bagouet m'a contacté, j'étais très enthousiaste, tout de suite, et j'ai écrit une pièce d'orchestre, donc ce sera une création musicale aussi, qui s'appelle *haro*, qui est une pièce dans laquelle la présence implicite de la danse était immanente à la composition. C'est-à-dire que je n'aurais jamais pu composer cette musique si je ne l'avais pas imaginée avec la danse. Alors j'ai d'ailleurs fait une chose un petit peu moi-même, risquée mais qui était nécessaire pour que je puisse écrire la musique. C'est que, tout en écrivant la musique, j'inventais moi-même, mais Dominique ne s'en est pas du tout servi, et j'ai insisté pour qu'il ne s'en serve pas ! C'était une volonté de ma part, j'ai donc travaillé en imaginant moi-même au fur et à mesure, des déplacements de corps, de lignes, de masses, que j'ai fait d'ailleurs mesure par mesure, qui sont totalement irréalisables mais qui était de ma part une volonté d'adjoindre à mon travail de compositeur l'espace chorégraphique. Et cette présence, comme cela, fictive, était une source permanente de questions sur ma musique elle-même. Ce qui explique d'ailleurs que probablement ma musique n'est pas la même dans la pièce que j'ai composée pour l'orchestre et Dominique Bagouet que la première partie qui a donné le titre au spectacle et qui s'appelle **assaï**, qui était une pièce symphonique pour la biennale de Venise l'année dernière.

journaliste : est-ce que cela veut dire que votre univers en tant que musicien rejoint celui de Dominique Bagouet ?

pascal dusapin : là je répondrai oui et non. Oui, certainement même, parce qu'il y a chez Dominique quelque chose qui est du domaine purement abstrait, qui est un rapport avec les formes, avec les vitesses, avec les mouvements, quelque chose qui m'a toujours beaucoup touché dans ses spectacles, et en ce sens il est très proche du musicien et de la composition parce que c'est une dimension presque chimique, comme ça, de l'organisation des choses, alors ça c'est le oui.

Et le non, mais ce n'est pas du tout contre lui, c'est que lui, il a cette chance de pouvoir y adjoindre des images. Et le spectacle **assaï** lui-même sera assez clair à cet égard. C'est-à-dire, il y a la possibilité de figurer les choses, puisque la musique ne le peut pas ! En tout cas la mienne, elle ne le peut pas, et moi je ne le veux pas.

Et c'est pour cela que j'ai appris énormément de choses avec Dominique à cet égard parce que, quand je vois, j'ai vu les images qu'il a créées sur ma propre musique, c'est un bouleversement considérable pour moi.

journaliste : merci.

....

journaliste : est-ce qu'il y a chez Dominique Bagouet des filiations soit vers l'Amérique, soit vers l'Allemagne ?

dominique bagouet : j'ai dit souvent que je n'ai pas de maître. Je n'ai pas de maître parce que j'ai boulingué tellement tout seul, un petit peu, j'ai l'impression, comme un routard, dans les différentes influences, dans les différentes compagnies.

Depuis l'âge de 17 ans je suis professionnel, on pourrait dire, de la danse, et j'ai vraiment goûté à beaucoup de saveurs différentes dans le monde de la création chorégraphique. Et finalement, c'est mon premier maître, mon premier professeur qui a été le plus important pour moi au niveau de l'esprit. C'est Rosella Hightower, mon professeur de danse classique. Au niveau spirituel, au niveau de la force. C'est peut-être elle qui a été vraiment mon maître, le premier maître.

Mais au niveau de l'influence après, je crois que c'est vraiment mon vécu, pas forcément en tant que danseur, qui a été l'inspiration des choses. Aussi bien mes lectures que mes goûts personnels, que mes passions, mais qui ne sont pas forcément du domaine chorégraphique. Il y a aussi des hasards, il y a aussi ce hasard-là, qui sont mes différents voyages à Berlin qu'il y a eu ces derniers temps, et aussi cet amour que j'ai pour ce cinéma expressionniste qui est revenu, par le fil de **assaï**, par le fil de la musique de Pascal qui, à sa grande surprise, m'a fait entrevoir, m'a fait revenir sur des images comme ça. Et dans le spectacle **assaï** on peut trouver des images qui pourraient se rapprocher de l'expressionnisme, je pense, avec pas mal de distance, quand-même.

Il y a une petite anecdote. L'autre jour je feuilletais un livre sur Mary Wigman et j'ai dit : « c'est incroyable, il y a une image d'**assaï** ! ». Exactement, une photo de Mary Wigman dans un certain costume, et c'était tout à fait quelque chose qu'on peut retrouver dans **assaï**.

Donc c'est une relation, mais tout à fait hasardeuse finalement, par hasard, avec l'expressionnisme.

**transcription de : « quelques mots sur le saut de l'ange »,
compilation de plusieurs émissions de télévision , 1987-1988 -1993
montpellier – 1987-1988-1993**

durée : 16'

archive : D 330 (DVcam)

avec Dominique Bagouet, chorégraphe, Jean-Pierre Alvarez et Sarah Charrier, danseurs, Liliane Martinez, co-directrice de la compagnie Bagouet.

1987 : extraits de la création du saut de l'ange à la cour Jacques Cœur de Montpellier

en voix off :

journaliste : du crépuscule à la nuit noire, entre chien et loup, **le saut de l'ange** crée d'étranges métamorphoses. L'ensemble architectural de la cour Jacques Cœur mis à nu se peuple des fantômes du chorégraphe. Les images se succèdent comme autant de fondus enchaînés pour faire vivre un univers naïf et malicieux, un univers ambigu où les danseurs oscillent entre le merveilleux et le funèbre, un univers de fantaisie comme Dominique Bagouet en a le secret.

dominique bagouet : le saut de l'ange, c'est un peu un retour à la fantaisie. C'est-à-dire qu'avec **assaï** on avait un peu observé un spectacle avec une certaine fantaisie déjà, mais en relation avec la musique symphonique, avec un orchestre, avec un décor assez austère, avec un aspect de fantaisie mais qui était beaucoup plus en filigrane ; tandis qu'avec **le saut de l'ange**, c'est beaucoup plus franc de ce côté-là. C'est la Cour Jacques Cœur complètement revisitée, par un plasticien et moi-même.

journaliste : ni figurative, ni abstraite, la démarche de Dominique Bagouet s'apparente à celle de certains peintres contemporains. Au départ, pas de thématique à défendre, mais plutôt une sensation qui se nourrit des rêves intimes du créateur, mais aussi de tous les arts de la scène puisque la parole des danseurs apporte une autre dimension au spectacle.

dominique bagouet : il y a plusieurs danses qui sont un peu marquées par quelque chose de beaucoup plus naturel. J'essaie de retrouver dans la danse quelque chose de beaucoup plus spontané. Parce que ma danse était très dessinée, devenait de plus en plus, trop... finissait par se coincer un petit peu dans certains aspects. Et là, comme j'ai observé cet aspect-là, j'ai voulu la décoincer un peu.

journaliste : autrement dit, vous avez laissé plus de liberté aux danseurs ?

dominique bagouet : plus de fantaisie, plus de liberté, oui.

journaliste : Dominique Bagouet est au cœur du 7^{ème} festival de danse dont il fait l'ouverture avec **le saut de l'ange**, et la clôture avec **assaï**. Un festival délibérément tourné vers la danse contemporaine avec Trisha Brown, François Verret, mais aussi vers toutes les formes du Baroque : des passacailles de François Raffinot à Noureev qui exécute *Bach suite*, sans oublier le folklore du Mali ou le Ballet national de Caracas.

1988 : répétitions de la reprise du saut de l'ange au Zénith de Montpellier

journaliste : y a-t-il une différence entre le spectacle de la Cour Jacques Cœur et celui du Zénith ?

dominique bagouet : et bien, le spectacle du festival de danse de Montpellier avait appréhendé le lieu de la Cour Jacques Cœur. C'est-à-dire que c'est un lieu dans lequel Christian Boltanski, le plasticien, avait déliré avec les murs et le sol tels qu'ils étaient, on avait enlevé tout ce qui était la scène du festival habituel, les coulisses, et même on avait enlevé un maximum de projecteurs puisque la moitié du spectacle se passait à la lumière du jour. Alors, c'était vraiment un grand dépouillement. Et forcément, pour pouvoir tourner le spectacle et continuer, il a fallu envisager le spectacle avec un autre esprit, une autre façon de faire. Donc une autre scénographie, un autre décor, et c'est ce qu'il a fait avec moi et l'équipe technique de ma compagnie. Il a mis au point une espèce d'échafaudage, qui pourrait ressembler à mon avis à ces espèces d'envers de décors qu'on voit chez Vicente Minelli par exemple, dans les films américains des années 40, où c'est en même temps le décor et sa structure, qui est apparente. Il y a un petit côté *face cachée* dans ce décor, qui m'intéresse bien, puisque finalement, même dans le Zénith, on a un minimum de coulisses. Les choses qui sont en principe cachées apparaissent, et en plus de ça, « une petite décoration », comme dit Christian Boltanski.

extrait du **saut de l'ange** : « *plivicé* »

dominique bagouet : le **saut de l'ange**, de la part de Boltanski, c'est un petit peu un hommage au simple plaisir de se mettre sur une scène. Presque un hommage à un certain cabotinage. Les projecteurs, le côté rouge et jaune, qui sont des choses très basiques de l'univers du spectacle vivant. Il est tombé assez amoureux du processus du spectacle. C'est quelque chose qu'il ne connaissait pas du tout avant. C'est un plasticien très célèbre, qui fait des installations dans les musées du monde entier, mais qui est une matière inerte, finalement, une matière qui ne bouge plus ! Alors là, ce qui l'a intéressé, c'est la relation avec le temps, avec un espace différent, et avec de la danse bien sûr, la danse qu'il ne connaissait pas vraiment bien, mais qu'il a trouvée passionnante parce que justement pleine de relations culturelles, relations avec l'humain, et l'individu. Et ce qui l'a passionné aussi, c'est cette relation qui pouvait être possible entre le désir de danser et l'univers même du spectacle, un peu dans le fantasmagique.

journaliste : et vous, en tant que chorégraphe, c'est un hommage à qui, ou à quoi ?

dominique bagouet : justement à ça. Je n'aime pas dire que mes spectacles sont simplement des hommages. C'est plutôt une réflexion sur la précarité des choses, sur le côté saltimbanque du spectacle qui, malgré tout, existe toujours. Il y a toujours du bricolage, même aujourd'hui, vous arrivez en pleine répétition, et c'est toujours du bricolage. Par exemple, la danse qu'on vient de voir, c'est du bricolage parce que les fermes ne sont pas encore fixées sur le plateau, ça fait encore du bruit épouvantable, mais bien sûr, comme toujours, demain soir, ça sera prêt. Et c'est ce qui est magique dans cet univers-là, c'est que c'est toujours très fragile, et c'est à mon avis ce qui lui donne une valeur plus particulière que le cinéma, qu'un spectacle qui n'est

pas un spectacle vivant. Ce qui fait qu'on est toujours dans des épreuves techniques de fragilité.

journaliste : il n'y avait pas de musique sur l'extrait qu'on a vu, d'où vient la volonté de dissocier ainsi danse et musique ?

dominique bagouet : oui, il n'y a pas systématiquement de musique dans ce spectacle, mais il y a des pièces de Beethoven pour piano, des variations autour d'un thème de *La Flûte enchantée* d'ailleurs, et aussi des pièces de Pascal Dusapin pour quatre trombones. Dans la danse que vous avez vue, la musique, c'est les danseurs qui la font avec le rythme de leurs pas où même parfois très tenue comme la première danse, là. Pour moi, ce n'est pas dissocié, car pour moi la danse est un art musical. Même dans le silence. Je crois que la rythmique physique, musicale, est très importante. Pour moi, c'est une musicalité qui n'est pas associée à ce moment-là à une bande son, à la musique, mais c'est quand même musical. Donc le rapport reste toujours avec la musique, même dans le silence.

journaliste : le fait de donner des spectacles, et que vous ayez envie de montrer vos créations, est-ce que vous avez aussi envie d'apprendre votre technique ?

dominique bagouet : l'histoire de l'enseignement est quelque chose d'important pour moi. Il y a un projet d'enseignement sur Montpellier, qui est toujours en projet. Le maire de Montpellier, Georges Frêche, est très partisan de lancer un vrai projet pédagogique pour la danse à Montpellier. Le projet pédagogique est quand même bien entamé en été par le campus danse que je dirige maintenant au niveau artistique, qui est une espèce de résidence de haut niveau pour les professionnels, et aussi pour les amateurs de danse, un peu exigeante, comme ça. On peut vraiment apprendre des choses, et pas seulement récolter des bribes. Fort de ça, je me suis dit que c'était assez précieux, dans le Midi, qu'il y ait une école d'enseignement bien sûr gratuit, officiel, plus important que l'enseignement seul de la danse classique au conservatoire, qui est bien, de bonne qualité, mais auquel devrait s'ajouter un enseignement contemporain. C'est à partir de cette base-là qu'on va essayer de construire un enseignement de plus grande envergure. Tout cela est en projet et les choses devraient se décider dans les mois à venir.

extrait du saut de l'ange : « d'artagnan »

journaliste : est-ce que vous avez l'habitude de présenter des créations dans un espace aussi vaste ?

dominique bagouet : l'espace vaste est donné par la pièce **le saut de l'ange** qui demande vraiment entre 23 et 25 mètres d'ouverture pour que cela se passe dans de bonnes conditions. Alors à Montpellier il n'y avait pas d'autre endroit pour faire ça, et moi je suis assez excité de faire le pari d'un spectacle de danse au Zénith, parce que je pense que ce n'est pas souvent que ça arrive. Et c'est quelque chose qui me plaît bien de prendre un grand espace, même avec seulement dix danseurs, la relation avec l'espace me fait dire qu'il est en trois dimensions, trois niveaux. Ce n'était possible qu'au Zénith à Montpellier, en tous cas. Et c'est formidable parce que c'est possible.

1993 : extrait de la reprise du saut de l'ange à la Cour Jacques Cœur à Montpellier

en voix off :

journaliste : six ans après, presque jour pour jour, le festival Montpellier Danse ouvre à nouveau avec **le saut de l'ange**, une création de Dominique Bagouet présentée en hommage au chorégraphe montpelliérain mort en décembre dernier. En 1987, **le saut de l'ange** n'avait pas été un chef d'œuvre, mais il reste une pièce emblématique de l'âge d'or de la compagnie, une étape décisive du cheminement artistique de son auteur. D'où l'idée de le remonter avec les interprètes et les conditions d'origine. Sur les dix danseurs de l'époque, cinq ont quitté la compagnie. Aujourd'hui, ils reviennent et se souviennent.

jean-pierre alvarez : il nous a acceptés pour prendre quelques cours à la compagnie, et là un jour, il m'a proposé de faire partie de sa prochaine création qui devait se dérouler en septembre.

journaliste : ça s'est passé comme ça, tout doucement ?

jean-pierre alvarez : oui, tout doucement, parce qu'on est resté en fait quelques temps à prendre des cours, on venait le matin. Et puis un mois après, il m'a proposé de danser dans sa prochaine pièce.

sarah charrier : ça s'est fait de façon assez imprévue, assez marrante. Je suis venue passer ici quelques jours de vacances. Bon, je connaissais Dominique, j'avais travaillé en tant que stagiaire. Et puis je suis venue prendre les cours de la compagnie, pour ne pas rester sans m'entretenir pendant ces quinze jours. Et puis il s'est trouvé que je suis arrivée juste au moment où il avait besoin de gens pour **déserts d'amour** et il m'a auditionnée comme ça, sans que je m'y attende, après le cours. Il m'a dit : « tu ne veux pas me faire deux ou trois petites choses, quelques petits gestes ? » Et ça a duré des heures ! Et le lendemain il m'a dit : « voilà, j'aimerais bien qu'on travaille ensemble ».

journaliste : six ans après, c'est un passé à recomposer, une mémoire à restituer malgré tout ce qui a changé pour les danseurs de la compagnie. Quatre semaines d'hésitation, à la recherche de marques, de sensations. Au bout du compte, leurs corps retrouvaient la mémoire.

extrait du saut de l'ange : « le goûter champêtre »

sarah charrier : je me rends compte aujourd'hui que **le saut de l'ange**, je ne le danse pas de la même manière, c'est sûr. Et de toute façon, cette maturité que j'espérais, elle est sûrement en train de se faire ici. Je trouve que dans **le saut de l'ange**, enfin je parle pour moi, mais je le vois aussi sur les autres, on le danse tous différemment, je suis sûre qu'il y a une maturité qui s'est faite avec le temps.

jean-pierre alvarez : il y a un chemin qui s'est fait en dehors de la compagnie. Il y a des choses qui ont changé, mais en même temps, on retrouve complètement l'esprit de la création. Je crois que pour tout le monde, c'était aussi vraiment le plus important : la joie de retrouver tous les danseurs, et retrouver ensemble tout ce qu'il y avait eu à cette création-là.

journaliste : **le saut de l'ange** est un cadeau de Dominique Bagouet à ses danseurs. Il avait voulu mettre en valeur leur personnalité et non plus les

considérer uniquement comme les interprètes de sa chorégraphie. Ce soir, sa présence planera au-dessus de la Cour Jacques Coeur, mais c'est une fête et non pas un deuil, à laquelle il assistera.

liliane martinez : cela n'enlève rien à la douleur et à la difficulté de vivre chaque minute sans Dominique, mais justement, ce qu'on a voulu dire, c'est cette immense énergie qui nous habite et qu'il nous a laissée, et jamais la morosité ou la tristesse, puisqu'on n'est pas dans cet état d'esprit-là. Effectivement, c'est une fête de sa danse.

*extrait du **saut de l'ange** : « les zoulous »*

journaliste : si la pluie ne vient pas la gâcher, la fête en l'honneur du chorégraphe montpelliérain brillera de 1900 feux, les 1900 ampoules du décor installées pour inaugurer ce treizième festival Montpellier Danse, le premier sans Dominique Bagouet.

transcription de l'émission : « demain la veille, spécial bagouet » 1988

production : Télésoleil

réalisation : J. Cahn et Frank Lacroix , images : Ibério Cruz

montpellier - novembre 1988

durée : 27'30''

archive : D 329 (DVcam)

avec Dominique Bagouet, Sylvie Giron, Sonia Onckelinx, Sarah Charrier, Christian Bourigault, Claire Chancé, Catherine Legrand

frank lacroix : cette semaine, on va vous emmener dans quelque chose de tout à fait exceptionnel, c'est un spécial Dominique Bagouet. Pourquoi ? Et bien parce que tout d'abord Dominique nous donne un rendez-vous prochainement. Ce sera à l'opéra le 1^{er} et 2 décembre, dans ses **petites pièces de berlin** où Dominique Bagouet va faire ses premiers pas à nouveau. Et oui, il sera sur scène, pas très longtemps, et on a voulu, comme ça, vous présenter cet homme, ce chorégraphe avec toute son équipe à travers l'échauffement de ses danseurs, à travers son centre chorégraphique, à travers une répétition qui a eu lieu à Iseïon.

Donc, voilà, comme si vous y étiez, un spécial Dominique Bagouet !

frank lacroix : Dominique Bagouet, vous avez 37 ans, ça fait longtemps, ça fait quasiment 34 ans que vous avez découvert la danse, vous aviez 3 ans, c'était dans un cabaret, barcelonais, vous découvrez un spectacle flamenco et ça vous marque, ça vous touche, ça y est, c'est la danse, c'est décidé ?

dominique bagouet : c'est en tous cas une énergie, quelque chose qui fait que c'est irrésistible, oui, quelque chose, je ne sais même pas ce que je ressentais vraiment avec les mots à ce moment-là, j'étais tout petit ! Mais j'ai ce souvenir-là extrêmement présent dans ma mémoire et il ne m'a jamais quitté. Et ça a influencé mes jeux après. Dans mes jeux je dansais beaucoup.

frank lacroix : vous avez des soeurs, donc vous avez toujours des soeurs/

dominique bagouet : j'ai une soeur et un frère.

frank lacroix : une soeur et un frère, alors vous jouiez, vous dansiez dans le salon/

dominique bagouet : oui, oui c'est ça. D'ailleurs en groupe on finissait par me montrer, en petit spectacle comme ça, parce que c'était mon divertissement favori, on finissait par en faire un petit événement chaque fois, comme ça.

frank lacroix : et puis un jour on vous dit : « non, non, la danse ce n'est pas pour les garçons. »

dominique bagouet : oui, bien sûr, bien sûr. Quand on est tout petit ça va, on a un rapport au social qui est très libre finalement, dans les années qui précèdent les 7 ans. Et puis au bout d'un moment, à partir de cette zone-là, les choses sont beaucoup plus codifiées, et il y a les jeux pour les filles et les jeux pour les garçons. C'est le rapport au sexe très important déjà. Et c'est les filles qui dansent, ce n'est pas les garçons.

frank lacroix : alors, heureusement, il y a les tests psychologiques/

dominique bagouet : oui, cette petite anecdote est marrante parce que c'est vrai qu'il y a eu des tests, oui, « psychologiques », comme ça/

frank lacroix : qui disent « oui, c'est la danse qu'il lui faut ».

dominique bagouet : oui, parce que j'étais vraiment coincé, j'étais très timoré, dans ma 6^{ème}, au niveau physique je me coinçais complètement et les parents ont commencé à s'inquiéter parce qu'ils voyaient qu'il y avait des choses qui se passaient mal, quoi.

frank lacroix : alors vous avez un premier professeur à Angoulême, vous essayez le conservatoire, et puis finalement non, et puis on vous dit : « ah ! à Cannes, il y a quelque chose ». C'est à 17 heures de train d'Angoulême, mais à Cannes il y a une grande école, celle de Rosella Hightower, et là vous entrez dans son école, et ça commence.

dominique bagouet : oui, c'est là que tout a commencé vraiment, oui. Avant, ça avait bien commencé au niveau de la passion avec ce professeur d'Angoulême, absolument charmante et tout, mais disons que c'est là que vraiment les choses se sont déclenchées d'une façon un peu intense.

Avec Rosella, avec l'aura de la personne, avec aussi le milieu, que je découvrais, du monde du spectacle à Cannes parce que, bon, Angoulême c'est une petite ville, quand même ! Et je ne comprenais pas bien tout ça, et là j'ai mieux compris l'intensité du travail. Je pense qu'il y a une espèce de, je crois que je me suis consacré à la danse à ce moment-là.

frank lacroix : alors, ensuite c'est un peu fulgurant, votre itinéraire, on dirait presque un itinéraire d'enfant gâté parce que vous passez par le Ballet du Grand Théâtre de Genève, Balanchine, Catà, vous rejoignez la compagnie Félix Blaska, ensuite Béjart, Russillo, Carlson, etc.. Avec elle, c'est la découverte de la danse contemporaine.

dominique bagouet : oui, on peut détailler un petit peu ces événements-là. Parce que bon, disons que j'avais un vieux fantasme, c'était Béjart. C'était les Ballets du XX^e siècle. Quand j'étais encore à l'école de danse, à 14 ans, avec mes parents, j'étais allé voir dans la Cour du Palais des Papes à Avignon, un de ses chefs d'oeuvres, *Roméo et Juliette*, et ça a été le gros détonateur.

Alors j'ai travaillé effectivement le répertoire de Balanchine qu' a priori maintenant je préfère à celui de Béjart, mais disons qu' à ce moment-là je ne comprenais pas bien encore ce qui m'arrivait. Blaska également, c'était très, très précieux pour moi à ce moment-là parce que c'était une espèce de danse classique revisitée d'une façon très énergique, comme ça, c'était très excitant. Mais malgré tout il y avait toujours derrière ma tête ce fantasme Béjart. Et à partir du moment où je me suis retrouvé dans le fantasme, c'est à dire dans sa compagnie, très vite j'ai déchanté.

Je me suis pourtant retrouvé... avec des rôles, une vraie affection de sa part, vis à vis de moi. Il a senti qu'il y avait une personnalité particulière, je suppose, on a même eu une relation privilégiée d'interprète à auteur dans le sens qu'il m'a confié des rôles plutôt de caractère, de comique, des choses comme ça. Mais disons, très vite j'ai appréhendé le systématisme de son univers. Et dans les gens que vous citez, c'est Carolyn Carlson en premier qui a été le déclencheur.

*extrait d'une répétition de Bernard Glandier et Claire Chancé dans un duo du **saut de l'ange** puis solo d'Orazio Massaro du **saut de l'ange**.*

dominique bagouet : alors, **les petites pièces de berlin**, je suis en train de montrer une étude préliminaire d'une toile de fond pour les **petites pièces de berlin**. C'est la première toile de fond, il y en a deux dans le spectacle. C'est William Wilson qui a fait ce genre de petits graffitis-là. Alors William Wilson, c'est un peintre qui est dans la mouvance de la nouvelle figuration, qu'on connaît bien ici dans la région avec Combas, Di Rosa et tous leurs amis. Et après **le saut de l'ange**, après le côté un petit peu austère il faut bien le dire, de l'art conceptuel, merveilleux mais un peu austère, de Christian Boltanski, j'avais besoin de rafraîchir un peu les choses, leur donner peut-être un petit peu plus d'humour.

Et **les petites pièces de berlin**, c'est déjà sous ce signe-là. C'est aussi sous le signe de Berlin, qui, pour nous, est un lieu de transit un peu entre plein de tournées. On y va assez souvent à Berlin, personnellement c'est la quatrième fois que j'y allais. Ce lieu de transit, donc, salle d'attente d'aéroport, mais revisité. C'est à dire que c'est vrai que le décor a un peu une allure de salle d'attente d'aéroport, qui fonctionne différemment à chacune des pièces, qui est modifié, mais c'est aussi une salle d'attente en général. C'est à dire un lieu précaire, un lieu public mais qui est précaire, c'est à dire qui n'est pas un lieu d'intimité. Qui est un lieu où il y a des rencontres, mais qui ne sont pas privées. Donc l'idée de voyage qui se rapporte à ça. L'idée que c'est entre tel pays et tel pays, ou entre tel lieu et tel lieu. Donc, c'est sous-jacent aux pièces, c'est sous-jacent à l'énergie qu'il y a dans les pièces, c'est sous-jacent à la poésie qu'il y a dedans, je suppose.

Donc, au niveau de la musique, Gilles Grand, électro acousticien qui a déjà travaillé souvent avec moi, a mis au point quelque chose à base de ses enregistrements. Il a fait ces espèces de reportages-photos mais avec un magnétophone, finalement. Il s'est barré au Cameroun, avec son magnéto à la ceinture, et il a ramené des sons, merveilleux. Assez drôles, d'ailleurs. Il est allé à Venise aussi, il a fait la même chose. Il est aussi allé chercher dans ses souvenirs de musicien. Donc tout ça, toutes les couleurs différentes des **petites pièces de berlin**, sont beaucoup sous le signe du voyage.

Les costumes de Dominique Fabrègue, eux, sont sous influence de ça, le côté un peu exotique des origines africaines de William Wilson.

Les danseurs eux, ils ont été aussi chorégraphes dans le spectacle. Les trois premières pièces sont autant chorégraphiées par eux que par moi. C'est à dire beaucoup d'improvisations, beaucoup de compositions, et les deux dernières pièces, c'est moi qui m'en suis chargé.

Donc voilà. C'est un petit jeu de piste, **les petites pièces de berlin**, comme ça. Et puis aussi en tant que danseur, j'interviens.

frank lacroix : pourquoi faudra-t-il aller le voir, les 1^{er} et 2 décembre à l'opéra de Montpellier ?

dominique bagouet : et bien pour tout ça ! J'espère que ça donne envie !
(rires)

extrait du trio de Fabrice Ramalingom, Catherine Legrand et Orazio Massaro du deuxième nonette des petites pièces de berlin.

dominique bagouet : je demande beaucoup aux danseurs qui travaillent avec moi, mais ce sont mes collaborateurs fondamentaux. Ils sont

indispensables à mon travail. Ce sont mes premiers inspireurs même. Vraisemblablement, une pièce qui est faite avec telle et telle personnalité, je ne pourrais pas refaire la même un an après. Avec le même projet, ce sera une autre chose parce que ce seront différentes personnes. C'est vrai que Catherine Legrand, peut-être la plus ancienne des danseuses de la compagnie, elle est une des plus jeunes, c'est ce qui est drôle, elle avait 18 ans quand elle a débarqué dans la compagnie, elle est avec moi depuis bientôt 8 ans. Bernard Glandier pareil, avec un petit break, puis il est revenu. Sylvie Giron pareil. Des gens oui, très fidèles. Donc cette fidélité permet une meilleure connaissance des gens. Une connaissance aussi qui permet d'affiner beaucoup le rapport, de faire aussi des remises en question, et aussi que ces danseurs soient aussi mes collaborateurs. C'est à dire qu'ils sont mes complices, en ce moment même ils sont en train de travailler sans moi, parce que j'ai complètement confiance dans leur système de travail.

Ils ont un grand, grand niveau d'intensité de réflexion, de finesse dans leur travail. Ils ne sont pas du tout des danseurs qu'on remonte derrière le dos, comme ça. Ils sont très importants. Ils sont aussi choisis avec beaucoup de parcimonie. C'est à dire que ce n'est pas facile de travailler avec moi. Il y a beaucoup de gens qui souhaitent travailler avec moi mais je sais que ce n'est pas facile parce que je demande quelque chose de très particulier à mes interprètes. Je leur demande d'être, je dis souvent « des hommes et des femmes qui dansent ». Avant d'être des danseurs et des danseuses. Je demande qu'ils soient vraiment des présences autonomes à la danse, aussi, sur un plateau.

Portraits

sylvie giron : je m'appelle Sylvie Giron, j'ai été dans la compagnie de 79 à 83. J'en suis partie pour aller voir ailleurs ce qui se passait, un petit peu, et puis j'ai travaillé avec d'autres chorégraphes. Entre autres avec Bernard Glandier. Et je suis revenue parce que je crois que j'ai encore un bout de chemin à faire avec Dominique, qu'après toutes ces expériences vues ailleurs, j'ai eu envie de regoûter à ... à des choses dans lesquelles je pouvais me sentir plus mûre, en quelque sorte. Je ne sais pas si je m'exprime bien, mais... ayant déjà pratiqué son travail, maintenant je me sens beaucoup plus tranquille avec, pour pouvoir danser plus librement, quoi. Voilà, c'est tout.

sonia onckelinx : je m'appelle Sonia Onckelinx. Je suis entrée dans la compagnie en 83 je pense, enfin j'y suis entrée pour reprendre le rôle de quelqu'un dans **déserts d'amour**, et voilà, ça fait 4 ans que je suis là, j'ai participé à 5 spectacles...et je peux dire que j'ai ressenti une très grande évolution depuis le début, depuis ce rôle dans **déserts d'amour** jusqu'à maintenant, ce que je fais dans **les petites pièces de berlin**. Je fais vraiment un grand bout de chemin avec Dominique Bagouet...et quoi que je fasse, je crois que ça ne peut qu'aller encore plus loin, quoi.

sarah charrier : je m'appelle Sarah Charrier, je suis dans la compagnie depuis 84. Pourquoi je suis dans la compagnie ? Parce que, la première fois que j'ai vu le travail de Dominique je me suis dit que c'était le chorégraphe avec qui

j'aimerais travailler. Alors j'ai tout fait pour que ça arrive un jour, et puis j'ai eu la chance que ça arrive. Et je suis très contente. Chaque création, à chaque fois, c'est une expérience nouvelle. C'est... un enrichissement de plus. Ce n'est jamais la même histoire, c'est toujours une surprise. Et je crois que ça, c'est une grande qualité chez un chorégraphe. Sentir qu'on ne se répète pas, voilà.

*extrait d'un duo avec Sarah Charrier et Christian Bourigault, du **crawl de lucien**.*

christian bourigault : je m'appelle Christian Bourigault. Je suis dans la compagnie depuis le mois de mars 85, ça fait 3 ans _ maintenant. J'ai décidé de travailler avec Dominique, enfin il a décidé de travailler avec moi, parce qu'il m'a pris sur audition, suite à un spectacle que j'avais vu, qui s'appelait **voyage organisé** et que j'avais beaucoup, beaucoup aimé, parce qu'il y avait là-dedans un mélange d'univers théâtral dans lequel j'étais à cette époque-là.

Et quand je suis entré dans la compagnie, Dominique était déjà barré dans une autre direction beaucoup plus abstraite, beaucoup plus... alors ça a été un peu un choc. Je me suis dit « bon, c'est une dimension que je ne connais pas trop. Allons-y ». Et j'ai commencé avec **le crawl de lucien** et toutes les créations qui ont suivi après. Dominique m'a appris la précision des choses. Moi, j'étais quelqu'un qui avait un peu, enfin qui se barrait un peu dans tous les sens, et Dominique m'a appris à écrire les choses, à préciser les choses.

Et en plus, c'est quelqu'un qui est très... qui s'attache beaucoup aux interprètes. Enfin, qui a un travail avec eux assez en profondeur, et ça j'aime bien. Cela a été difficile au début, avec Dominique, puis petit à petit je ne sais pas, notre relation s'est améliorée, enfin on a pu un peu communiquer et... là, sur les dernières pièces, en particulier **les petites pièces de berlin**, j'aime bien le travail qu'on a fait ensemble, beaucoup dû au fait qu'on a beaucoup travaillé en improvisation. Et là, je quitte la compagnie maintenant, parce que... bon, 3 ans avec Dominique c'est bien, c'est un temps suffisamment long pour aller assez loin avec lui, mais là je sens en moi, il y a des... ça commence à déborder, j'ai envie de faire des choses qui, je pense, ne peuvent pas s'inclure dans l'écriture et le style de Dominique, et j'ai envie de prendre l'air un petit peu. Et je crois que Dominique, quelque part, ça ne lui déplaît pas, comme ça, que les gens partent un certain temps, quitte à revenir. On se quitte, comme ça, et peut-être dans 2 ans, 3 ans, je reviendrai, les portes sont grandes ouvertes....Enfin peut-être que c'est quelque chose qui se fera, quoi.

*extrait du quatuor des **petites pièces de berlin** avec Christian Bourigault, Bernard Glandier, Sonia Onckelinx, Claire Chancé.*

claire chancé : alors je m'appelle Claire Chancé et je suis dans la compagnie depuis 1983. Donc j'ai commencé avec **grande maison**. Et, il y a une pièce de Dominique que j'ai beaucoup, beaucoup aimée, c'était **f.et stein**, et qui a fait vraiment que j'ai désiré travailler avec lui parce que là-dedans, il donne beaucoup de lui, on sent vraiment qui il est. Et puis en ce

moment je vais bientôt partir de la compagnie. Je vais travailler avec Bernard Glandier, d'abord, cet hiver. Et puis après j'espère que l'aventure continuera. Je ne sais pas quand.

*extrait du duo de Claire Chancé et Bernard Glandier du **saut de l'ange**.*

catherine legrand : je m'appelle Catherine Legrand, je suis dans la compagnie depuis 1982. Qu'est-ce que vous voulez savoir, déjà ? Pourquoi ? Parce que Dominique Bagouet fait de très jolis gestes ! Et j'aime beaucoup les faire. Voilà. Merci.

*extrait du solo de Catherine Legrand du **saut de l'ange**, avec la voix de Bernard Glandier*

dominique bagouet : le Centre chorégraphique national de Montpellier, c'est comme ça que s'appelle ma compagnie, il n'est pas à son échelle, ici dans ces locaux à l'opéra. Il n'est pas à son juste fonctionnement, pour son répertoire, et aussi pour l'enseignement. Alors le projet, il serait plutôt d'agrandir le Centre chorégraphique national lui-même, c'est à dire lui donner un plus grand équipement. Et à l'intérieur de cet équipement, il y aura une parallèle de l'enseignement qui sera très importante, mais qu'on veut faire d'une façon plus progressive. Donc on ne va pas vraiment appeler ça un projet d'*Ecole Bagouet*, mais on va plutôt appeler ça un *vrai* Centre chorégraphique national, avec une partie d'enseignement qui sera interne, et qui sera très importante.

Mais, disons que la proposition qui est nouvelle, de la part de Georges Frêche et de la part de Jack Lang, c'est de déménager la compagnie dans un lieu plus vaste. Et donc je préfère faire d'une pierre deux coups et ouvrir plutôt la compagnie telle qu'elle est, à un département d'enseignement, plutôt que de créer de façon autonome une école. C'est une précision importante.

En ce qui concerne le campus : le campus danse n'aura pas vraiment lieu dans le prochain festival. Mais, en revanche, tout au long de l'année, une série d'opérations enseignement à mon avis, beaucoup plus payante, beaucoup plus... en profondeur, va longer toute l'année jusqu'au festival. C'est à dire que pendant le festival, il y aura le dernier volet de cette partie enseignement qui va encore exister. Donc le campus c'était un petit peu, peut-être la préfiguration de ça, c'est à dire un enseignement beaucoup plus... confié à des professeurs différents de haut niveau, mais aussi dans la direction des montpelliérains, des gens de la région, sur quelque chose de beaucoup plus en continuité.

Ce que je voudrais transmettre aux élèves de danse à l'heure actuelle, c'est qu'ils sont des artistes avant tout. On a souvent tendance à confondre la danse et le sport. Il y a un petit peu une ambiguïté en ce moment, et je refuse complètement cette ambiguïté-là. C'est une vieille querelle, qui est ridicule. A partir du moment où on fait une danse, à quelque niveau que ce soit, à partir du moment où on danse, il s'agit déjà d'art ! Il s'agit déjà d'un événement artistique. Même en boîte ! A partir du moment où on fait quelque chose avec son corps et qu'on fabrique quelque chose qui s'appelle la danse, c'est déjà un art. Donc ce n'est pas de la gymnastique.

Jamais, jamais ! Donc, disons que ce que je voudrais transmettre c'est la nuance, déjà, de ça, qui est importante pour mes élèves, en même temps qu'une grande pratique physique, qui est bien sûr importante, mais le physique c'est la tête aussi, qui fait partie du physique. Ils sont des artistes aussi, donc ils sont des interprètes. Et les interprètes dans la danse sont des gens qui doivent avoir une grande conscience d'eux-mêmes, par rapport au pouvoir qu'ils ont sur un public. Et c'est ce pouvoir-là qu'il faut qu'ils connaissent mieux, et de mieux en mieux.

*extrait du trio de Fabrice Ramalingom, Catherine Legrand et Orazio Massaro, puis extrait du double duo de Sarah Charrier et Christian Bourigault, et Sylvie Giron et Bernard Glandier du deuxième nonnette des **petites pièces de berlin**.*

transcription de : « entretien de Dominique Bagouet avec Brigitte Hernandez à propos de Merce Cunningham » 1990

production : album productions

caméra : Charles Picq

lyon - septembre 1990

durée : 30'

archive : D 371 (DVcam)

enregistré à la Maison de la Danse de Lyon – Théâtre de la Croix Rousse à l'occasion de la Biennale de la Danse de Lyon sur le thème de la danse moderne américaine. Montage prévu pour être en prologue à une émission sur Cunningham sur Arte.

brigitte hernandez : *(inaudible)*

dominique bagouet : la première rencontre avec Cunningham a été assez curieuse parce que c'était plutôt négatif, dans le sens où j'étais jeune danseur dans une compagnie néo-classique, celle de Félix Blaska, et à l'Odéon (je crois que c'était en 1969) j'ai assisté à un spectacle dans lequel je n'ai rien compris. Je suis parti avant la fin, je pensais que ce n'était pas de la danse. J'étais dans une esthétique, dans ma tête et dans mon corps, très systématisée dans une direction, et je n'ai vraiment pas du tout compris ce qui se passait. C'est pas mal d'années plus tard que j'ai réalisé que c'était une voie de liberté - parce que j'ai une grande sensation de liberté quand je vois les spectacles de Merce - qui m'avait agressé finalement. Parce qu'il remettait tellement en question mes codes classiques, puisque j'ai vraiment commencé par la danse purement classique. Il s'agissait d'un trouble sensible ! Donc c'était la première vraie rencontre, donc c'était un peu bizarre.

Et ensuite c'est par le film. Je suis tombé par hasard sur des festivals de films de danse, notamment une fois en tournée, à Chambéry, et *channel inserts* m'a bouleversé. Par la virtuosité de la danse, mais virtuosité au service de quelque chose d'extrêmement ludique, spirituel, intelligent au niveau du rapport mathématique de l'espace - puisque le film est tourné dans le studio de répétition - je n'ai pas senti la représentation mais vraiment le grand plaisir des danseurs. Tout cela m'a bouleversé, c'est à partir de là que mon regard sur la technique de Merce a changé. Parce que j'étais déjà tombé amoureux de la technique contemporaine depuis longtemps, mais celle de Cunningham, c'est à partir du film. Et ensuite j'ai vu beaucoup de spectacles.

brigitte hernandez : ...technique contemporaine?...

dominique bagouet : c'est drôle parce que je suis passé par une continuité de technique José Limon très fluide, beaucoup plus fluide que la technique de Cunningham. Avec un excellent professeur en France, qui s'appelle Peter Goss, qui enseigne d'une façon merveilleuse ce qu'il a ressenti très profondément aux Etats-Unis lorsqu'il y était élève, il rapporte toujours dans ses bagages de ses enseignements qu'il perçoit un peu partout, sa propre sensibilité et notamment la technique Limon, qui est assez différente de celle de Merce. Elle la rejoint sous certains angles et sous certains rapports au centre et à un mouvement très centré. C'est Peter qui en France m'a vraiment tourné vers la danse contemporaine dans un sens large.

Mais la technique Cunningham pure a sa spécificité, et je ne l'ai vraiment découverte qu'en 1980. Pas avant. J'avais déjà commencé mon travail de chorégraphe. Quoique, en 1980 j'avais découvert le travail de Cunningham par Kilina Cremona, en France, donc, elle était professeur chez lui. C'est chez elle que j'ai un peu souffert parce que c'est très rigoureux techniquement et au niveau mathématique, au niveau de la mémorisation. Et au niveau de certaines formes musculaires aussi. J'ai donc connu la filière française et j'ai étudié pas mal au studio. L'expérience avec Kilina Cremona m'a donné envie de connaître la source, et par le biais d'une tournée que ma compagnie a faite à l'American Dance Festival, je suis resté quelques temps après, un mois, pas plus que ça, mais j'ai continué ensuite beaucoup en France à travailler dans ce style, et je suis revenu plusieurs fois à New York.

J'ai envie de parler des danseurs. Parce que je n'ai pas travaillé directement avec Merce. En 1981, il n'enseignait déjà plus trop. Mais j'ai travaillé avec ses danseurs-professeurs. Notamment avec Chris Komar qui a été très important pour moi. Et j'ai envie de souligner l'importance de leurs différences. Diane Frank, également, qui n'a jamais été danseuse dans la compagnie, elle était enseignante. Je me souviens de la difficulté que j'ai eue musculairement à gérer cette dissociation très subtile, qui n'était pas dans le sens fluide comme chez Peter, mais qui donnait une science plus complexe du mouvement, plus élaborée, c'était très curieux : j'avais l'impression de découvrir des choses avec mon corps, dans un premier sens de contrainte, et aussi dans un rapport avec de nouvelles possibilités, de nouvelles structures, nouvelles orientations, des choses très subtiles.

brigitte hernandez : ...dissociation?...

dominique bagouet : dissociation de mouvement. Par exemple : la hanche fait quelque chose de très précis dans un sens et le bras part dans l'autre. Des choses pas nécessairement "organiques" ou "naturelles", ce qui ne veut pas dire grand chose, mais de l'ordre de la recherche physique. Merce a proposé une base d'exercices, qui sont devenus des exercices parce que nécessaires à l'association de cette danse, mais en même temps très curieux à découvrir.

brigitte hernandez : ...la classe?...

dominique bagouet : j'ai trouvé beaucoup moins de rituel que chez Martha Graham où j'étais allé faire quelques pas en 1975, quand je suis resté toute l'année à New York (mais je n'étais pas allé chez Cunningham). Là, c'est une classe assez simple avec tout un échauffement, sauf qu'on ne se met pas à la barre comme les danseurs classiques.

J'étais assez surpris qu'on travaille beaucoup devant le miroir parce que c'est quelque chose qui personnellement ne m'intéresse pas trop, que je n'utilise même pas du tout maintenant. Je reconnais que j'ai beaucoup de différences maintenant avec les conceptions de la danse de Merce. Mais j'ai pris un immense plaisir à découvrir cette science déjà un peu ancienne, qui a une maturité, une solidité. On a l'impression de s'embarquer sur un vaisseau très solide dans cette technique-là et c'est très précieux. Cette virtuosité n'est pas au service de la démonstration : "regardez ce que je sais faire!" mais au service d'un jeu, d'un jeu très nourri, très fourni.

Cela donne des espaces de liberté puisque la virtuosité donne plus de possibilités encore d'imaginaire, de comique aussi. Parce que je trouve que

chez Cunningham - on n'en parle pas souvent - il y a un aspect très comique, très spirituel. La pièce *pictures*, par exemple, me fait vraiment rire. L'humour sous-jacent, cette espèce de pose plastique qu'ils prennent régulièrement, avec la lumière qui change ; la complicité qu'il a avec la technique aussi, l'éclairagiste, est très agréable. Moi je regarde les spectacles de Merce avec "la banane".

brigitte hernandez : ...vous l'avez rencontré...

dominique bagouet : être dans sa compagnie aurait sans doute été tentant avant que je commence ma compagnie moi-même...Finalement j'aurais souffert d'un rapport aux bras, curieusement, avec le haut du corps, qui ne m'apportait pas ce que je souhaitais. Et c'est peut-être là où ma recherche personnelle intervient. Mais cela aurait été une expérience merveilleuse. Mais j'avais déjà commencé mon travail de chorégraphe, donc je n'ai jamais pensé à cela. La rencontre que j'ai eue fut au moment de la création du **crawl de lucien** à Montpellier, et heureusement que je ne savais pas qu'il était dans la salle. Parce que **le crawl de lucien** était très technique, et très difficile. Je dansais dedans, et si j'avais su que Merce et John Cage étaient au deuxième rang, j'aurais eu vraiment du mal à tenir sur mes pattes!

Il a été extrêmement gentil après le spectacle. Il m'a dit des choses merveilleuses comme "stay personal" : restez personnel. Il a senti que j'avais un chemin personnel et qu'il fallait le garder. Il avait vu d'autres choses et il a fait des comparaisons avec certains de mes confrères. Il a dit des choses très chaleureuses, et on s'est ensuite vu à Barcelone, il est revenu plusieurs fois danser à Montpellier. C'est quelqu'un de très chaleureux avec qui j'ai un très bon rapport.

brigitte hernandez : on parle facilement de son travail, de chorégraphe à chorégraphe?

dominique bagouet : vous savez, il n'y a rien de plus timide qu'un chorégraphe vis à vis d'un autre chorégraphe. Il s'agit là d'un sujet très délicat, finalement, puisqu'il s'agit de notre cœur. Et je suis tellement admiratif de sa détermination, de son identité, de cette espèce de tranquillité qu'il a posée dans la danse. Finalement il a posé dans la danse une tranquillité de regard. Il a enlevé le souci du narratif, il a dégagé énormément de choses... Il a ouvert l'idée de quelque chose d'infini. C'est trop quoi ! Alors, après ses spectacles je lui dis que c'est merveilleux, je lui dis des choses extrêmement banales et bêtes, je reste un peu dans les environs et je m'en vais!

brigitte hernandez : dans ses films, la caméra n'emmène pas du tout le spectateur sur les visages mais il y a un mouvement entre la caméra et le corps très particulier, la juste distance...

dominique bagouet : oui, il a ramené un rapport physique. On pourrait croire que c'est une distance, la distance du pathos. Il n'y a pas de pathos. C'est la distance nécessaire, ne pas charger psychologiquement. Mais je voudrais bien préciser que physiquement, je trouve que le visage est important aussi. Et c'est agréable de voir que le visage des danseurs est très naturel, il n'est pas tendu. La tension du visage est très pénible, le sourire figé ou la souffrance, ou le sérieux. Là, les danseurs, même s'ils font des choses très difficiles, sont en train de vivre ce qu'ils font. Et en cela leurs visages me touchent personnellement parce qu'ils sont en train de faire quelque chose et c'est le visage de quelqu'un qui est en train de faire un travail ou en train

de s'amuser avec une danse, mais dans le sens de cette danse. Il n'est pas du tout travaillé dans le sens de la représentation. Il est. Il est simplement en train de vivre quelque chose. Je n'aime pas tellement entendre dire que Cunningham, c'est froid parce que les visages n'expriment rien. C'est faux, ils expriment ce qu'ils sont en train de faire. Et c'est agréable dans ce type de technique : tout est relié. Le corps est une seule chose. La tête fait tout à fait partie du corps. C'est un esprit jusqu'au bout des pieds, le corps répond à l'intelligence du cerveau et c'est quelque chose de très global... C'est agréable en cela, cela ramène notre corps à notre esprit. Moi je me sens très plein quand je vois ça.

brigitte hernandez : la danse classique?...

dominique bagouet : je n'ai pas envie d'entrer dans le débat "on compare la danse classique avec la danse contemporaine" parce que par moments j'admire la danse classique, c'est une science intéressante. C'est sa représentation que je trouve quelquefois un peu ridicule, car on entre dans l'idée de « quelle tronche je fais quand je danse du classique », cette espèce de sourire figé, de pseudo-classe, pseudo-élégance... qui ne donne plus du tout de distance, qui paraît dérisoire.

brigitte hernandez : y a-t-il eu un moment dans votre carrière où vous avez senti une rupture?

dominique bagouet : oui, j'ai senti la rupture. J'étais très fort sous l'influence de Peter Goss et de ma propre culture de danse, ma propre culture musicale aussi. Et cette culture musicale a très fort influencé mes premières années de danse, notamment mes études pianistiques - j'ai travaillé le piano en amateur - mais j'ai été influencé par la musique romantique (Schumann), par une esthétique musicale assez classique, venant peut-être aussi de mes études de danse classique, par un fantastique professeur de musique que j'avais à l'école de Rosella Hightower. Cela a donc influencé mon esthétique de danse par le sens romanesque. Sans vouloir être narratif, dans mes premières pièces j'avais la sensation de toujours vouloir créer de la beauté par une émotion relative à la musique. Je n'arrivais pas à dissocier. C'était ma différence avec Peter. Avec lui, je travaillais sur des musiques comme Keith Jarrett, toute une esthétique des années 70. Et en même temps je créais un trio pour femmes - ma première pièce que j'ai faite pour Bagnolet - sur des mélodies inconnues de Tchaïkowsky. Très belles mélodies d'ailleurs, méconnues. J'étais très relié à ce type d'esthétique. Et ma danse s'y contraignait. Et le choc Cunningham a été réel, effectivement. Dans le sens esthétique, pas technique. Il y a eu deux personnes en même temps : Cunningham et Trisha Brown. Et j'ai l'impression que c'est par Trisha Brown que j'ai mieux découvert Cunningham ensuite. Parce que j'ai d'abord découvert Trisha Brown. C'était dans le midi de la France [à la Sainte Beaufort]. J'ai été bouleversé par son travail sans musique. Le spectacle que j'ai vu était entièrement dans le silence. Et j'ai réalisé ensuite qu'il n'y avait pas de musique. Ensuite sont venus les spectacles de Cunningham, ou le travail de Kilina et d'autres. Il y a eu un choc au niveau de mes certitudes, une remise en question esthétique.

brigitte hernandez : ... déferlante dans la danse française...

dominique bagouet : cette déferlante a été réelle. C'était il y a quinze ans à peu près. Personnellement cela m'a fait peur. J'ai eu cette passion, je l'ai

toujours, pour le travail de Cunningham, en tant que spectateur et admirateur, réellement, profondément. Mais j'ai vraiment peur qu'une passion devienne ensuite une influence trop grande, dans le sens où c'était très important que Merce me dise "stay personal". Il avait raison. J'ai compris 5 sur 5 son message. Et ce qui m'a fait peur à ce moment-là, c'est qu'en France on a vu des "petits Cunningham" qui n'avaient pas sa valeur, qui n'avaient pas à faire du sous-produit. C'était très curieux. On a assisté à des choses très bizarres. Et c'était normal, en même temps. Il y a certainement eu un filtre, et ensuite des gens sont devenus beaucoup plus personnels. Il y a de merveilleux chorégraphes en France à l'heure actuelle, qui ont dû passer par cette expérience du filtre Cunningham.

/coupure/ reprise de l'enregistrement/

Cette déferlante de spectacles américains en France était très troublante, avec deux têtes qui sont Trisha et Merce, invités par le Festival d'Automne. La danse française cherchait à trouver là cet espace de liberté dont je parlais tout à l'heure, et cet espace imaginaire avec cette technique qui a apporté de nouvelles choses. Il a fallu passer par là à un moment mais il a fallu aussi s'en défier, en tout cas moi je l'ai fait. Dans ce sens où un style est relié à une esthétique si forte. Et je n'ai pas eu envie de perdre mon âme, mais de retrouver mes racines et mes billes dans cette histoire. J'ai bien sûr été influencé dans mon travail. Mais je pense finalement que l'intérêt dans cette aventure a été de s'y baigner complètement à un moment pour pouvoir mieux le rejeter. Mais dans le sens le plus positif : "OK, c'était super, tu m'as beaucoup donné, maintenant cela m'a aussi donné la force de faire un chemin en parallèle, poursuivre mon aventure personnelle aussi." C'est très global, comme sentiment. Mais j'ai eu envie de le vivre comme cela. Parce que j'ai eu un peu peur de ce que je voyais comme du "sous-Cunningham". La plupart d'entre eux n'ont pas continué, ou ont réussi à vraiment changer. Mais cette influence déterminante, presque religieuse, m'a fait peur, dans le sens où le code, ou la technique Cunningham devient un vocabulaire codé et arrêté. Cela ne m'intéressait pas du tout, et voyant que cela fonctionnait, cela m'a fait reculer.

brigitte hernandez : ... *(inaudible)*

dominique bagouet : le travail de Karole Armitage, par exemple, est très différent. On a du mal à sentir qu'elle a travaillé longtemps avec Merce. Elle a sa vision très personnelle des choses. En plus, elle a sa carrière classique. C'est drôle, parce qu'avec Karole on est passé aux mêmes endroits, notamment au Ballet de Genève, donc elle n'a pas du tout eu envie de se borner à un seul moule, c'est très bien comme cela.

brigitte hernandez : ... *(inaudible)*

dominique bagouet : la force a essaimé en Europe. Mais je pense que c'est un contexte politique et social. Les Etats-Unis à l'heure actuelle sont en train de tuer dans l'oeuf leur culture. Il faut voir les choses comme elles sont. Ces gens-là crèvent à New-York ! Les jeunes danseurs sont obligés d'être très performants tout de suite. Et c'est la pire des choses parce qu'on se perd ! En France, depuis quinze ans, on a les moyens de se tromper. Je veux dire par là qu'on est très aidé et on a les moyens de faire des erreurs. Et c'est très important. On a les moyens de durer beaucoup plus qu'aux Etats-Unis. Là-bas il faut que quelqu'un marche tout de suite. Pourtant Merce et Trisha ont

beaucoup souffert! Mais ils ont quand même eu les moyens, par le biais des universités, par des possibilités que je ne connais pas bien, de durer. Par la détermination de Merce aussi. Parce qu'il a été l'un des premiers à s'être posé sur de longues années. L'héritage existe forcément, il y a d'excellents chorégraphes et danseurs, mais ils ne sont pas produits, pas présentés, on ne les voit pas parce qu'ils n'ont pas les moyens de prendre du temps, d'établir la force. C'est très effrayant ce qui se passe. Il y a quand même vraiment un problème de contexte politique et social.

brigitte hernandez : ... l'enseignement?...

dominique bagouet : c'est très important que l'enseignement ait été considéré par ces gens-là comme partie liée à leur style et à leur travail chorégraphique. J'ai toujours été très surpris dans les travaux que j'ai faits jusqu'à présent de voir qu'un maître de ballet ou un professeur n'avait pas du tout de lien avec le chorégraphe. J'ai été très touché quand j'ai travaillé avec Peter Goss, que ce soit la personne qui enseignait le matin qui chorégraphiait aussi l'après-midi. Et c'était bien, très relié. Chez ces gens-là c'était très déterminant : avoir établi une technique purement au service de la classe, de l'enseignement, mais reliée au travail chorégraphique.

Personnellement j'ai toujours souhaité avoir des élèves parce que j'ai mis au point une sorte de technique. Un travail qui change chaque année, qui évolue, qui ne sera pas du tout le même après-demain qu'avant-hier, mais malgré tout qui est dans une sorte de chemin assez déterminé. Et pour pouvoir rechercher et avancer, on a besoin d'élèves. Et les danseurs d'une compagnie ne suffisent pas. On a besoin de générations qui changent, qui ont des demandes différentes, qui font partie de la vie ! Et le fait d'avoir des jeunes élèves maintenant, des stagiaires dans la compagnie, affirme cela : ils reçoivent et me donnent beaucoup. Et je pense que la relation de l'élève au maître a beaucoup influencé la danse américaine. C'est une des leçons qu'ils nous ont apportées.

brigitte hernandez : ... (*inaudible*)

dominique bagouet : beaucoup de choses restent en commun. Au niveau technique, au niveau du placement, on a les mêmes soucis. Dans un placement du centre du corps, où le mouvement centré est très important. Centré non seulement au niveau technique, parce qu'il est beaucoup plus facile de tenir un équilibre quand on est centré et d'avoir une bonne stabilité, mais aussi dans la tête. C'est la question de la globalité dont je parlais tout à l'heure. On a cela en commun, ce souci que le danseur soit en même temps libre et très rigoureux au niveau de son placement. Mais cela ne doit pas être une démonstration.

Personnellement j'essaie de relâcher énormément de choses. De "dé-mathématiser" ma danse, notamment. A l'heure actuelle je suis dans une recherche de spontanéité, dans la construction même de la danse. Et aussi dans la construction des mouvements eux-mêmes. Mais je ne sais pas où Merce en est dans son travail, donc il m'est très difficile de répondre à cette question.

transcription de l'émission : « service compris, spécial bagouet » 1991

production : Télésoleil
montpellier – 4 juin 1991

durée : 15'

archive : D 331 (DVcam)

micro trottoir :

un jeune homme : j'apprécie le beau geste, l'intelligence du geste.

journaliste : vous y allez souvent ?

jeune homme : quand mes moyens me le permettent. La municipalité permet d'avoir des billets relativement peu chers.

une jeune fille : j'ai fait beaucoup de danse, et puis la danse contemporaine déjà, je ne supporte pas, à danser. C'est des mouvements... . Moi je ne ressens rien quand je danse de la danse contemporaine. Et en plus, à voir, je trouve que c'est une succession de mouvements qui ne donnent rien, il n'y a pas d'esthétisme, je ne trouve pas que ce soit beau à voir. Je trouve qu'à force de vouloir faire moderne, ils font n'importe quoi et je déteste ça.

un jeune homme : je ne connaissais pas du tout, et puis j'ai eu l'occasion d'avoir un ami qui a fait une école de danse à Angers et qui est venu passer quelques temps chez moi, et il m'a montré un peu tout ça. Je ne suis ni spécialiste, ni fanatique, mais j'apprécie.

journaliste : et c'est quoi qui vous plaît dedans ?

jeune homme : dès l'instant où c'est une forme d'expression artistique, déjà ça me plaît. C'est agréable, il y a la beauté des mouvements du corps, toutes ces choses-là.

une jeune fille : cela ne m'intéresse pas. J'aime bien la danse, mais, en plus c'est trop cher. Et je n'ai pas les moyens.

un jeune homme : cela ne me branche pas du tout.

journaliste : pourquoi ?

jeune homme : je ne sais pas. Franchement, non.

un jeune homme : la danse en général ça ne m'intéresse pas vraiment. Je préfère la musique. Au niveau sensation, c'est bien plus important que la gestuelle.

un jeune homme : je trouve qu'on voit des choses qu'on n'a pas l'habitude de voir ailleurs. Une forme d'expression qu'on n'a pas l'habitude de voir, d'une part en danse classique, et c'est peut-être une forme d'expression qui est proche de moi.

journaliste : vous dansez vous-même ?

jeune homme : non, mais j'en ai fait. Actuellement je n'en fais pas. J'ai fait ça à un stade tout à fait amateur. Juste parce que je pense que c'est nécessaire de bouger dans son corps.

un jeune homme : en ce qui concerne Bagouet, j'ai bien aimé, si ce n'est qu'il y aurait un petit peu d'explication au début pour aider les gens qui ne l'avait jamais vu, ça nous aurait bien aidés. J'ai à peu près compris la première partie du spectacle. La deuxième, j'ai nagé, comme beaucoup de gens. Mais c'était intéressant, ça change et c'est beau à voir. Et puis le problème, c'est qu'il n'y a pas l'ambiance autour, parce que c'est très silencieux, parce que les gens ne savent pas à quel moment il faut applaudir,

parce qu'ils n'ont pas toujours tout compris, et je pense que pour l'artiste, personnellement, cela doit être très dur de réaliser cette danse.

en voix off :

Il est 10 heures. Dominique Bagouet arrive de Montarnaud pour rejoindre la place de la Comédie non loin de l'opéra en haut duquel est niché son studio de danse. Au Café du Théâtre, ce végétarien s'offre des écarts aussi gourmets que rares, prend son petit déjeuner.

dominique bagouet : avant les grosses festivités espagnoles, j'aimerais bien faire un petit hommage à Grenade à travers le poème d'Aragon.

C'est un moment important et pas important, parce que je ne prends pas, en réalité, de petit déjeuner. Cette mise en scène est totalement fausse ! Je prends en général des jus de fruit, des choses comme ça, et je ne m'en porte pas plus mal. J'ai lu une espèce de bouquin qui disait que le système de digestion n'était pas encore en route le matin. C'est vrai que je n'avais pas faim le matin, je prenais un petit déjeuner un peu par acquis de conscience, comme ça. Alors, je préfère bien manger à midi, et le soir.

A midi, au moment où je fais mon arrêt de boulot, quoi. Et là, je me tape un bon repas au milieu de la journée. Mais le matin, c'est limité à un ou deux fruits, ou un jus de fruits, quelque chose comme ça. Et ça va très bien. J'ai même une bonne énergie, en général.

bernard glandier : Dominique, voici ma question : au regard de ton expérience de la vie, de ton âge, quel métier, en dehors du monde du spectacle, pourrais-tu exercer aujourd'hui ?

extrait de cours de danse donné par Fabrice Ramalingom

fabrice ramalingom : généralement, on s'échauffe, tout simplement. C'est un échauffement quotidien. Alors d'abord, on fait des exercices au sol, qui sont très représentatifs de ce que fait Dominique, c'est-à-dire des exercices de dos, au sol. Puis après, debout. Voilà. Un échauffement pour être prêt pour la répétition du jour.

olivia grandville : je crois qu'on a une grande part de liberté de création. C'est-à-dire que c'est quelqu'un qui travaille avec les individus, avec ce qu'on est. Il n'y a pas un modèle Bagouet. On est chacun des gens différents. Et on travaille avec ça.

hélène cathala : il insiste beaucoup sur le fait qu'on doit être des personnes avant d'être des danseurs. Et je pense que c'est ça qu'on trouve en travaillant avec lui. Être vraiment soi-même sur scène et dans ses pièces.

corinne rochet : cela m'apporte d'abord de travailler avec des gens différents, travailler avec Dominique Bagouet. Et je suis venue chercher ici une certaine qualité de mouvement que j'ai pu acquérir ici, je pense.

journaliste : c'est quoi, cette qualité de mouvement ?

corinne rochet : c'est savoir travailler avec son corps, savoir où le mouvement va et pourquoi, et non pas danser par impulsion seulement. Savoir par où passe le mouvement et ce qui le dirige, etc...

en voix off :

Ambiance répétition. Dominique Fabrègue, la créatrice des costumes, prend des polaroids. Anne Abeille, l'assistante de Dominique, tient le carnet de notes, non loin. Le chorégraphe montpelliérain n'en manque pas une. **necesito**, c'est cette création qui verra le jour à la fin juillet en Avignon et sera jouée à l'Alhambra en septembre.

répétition de la séquence « chi-chi » de necesito, et corrections de Dominique Bagouet

essai de chorégraphie pour la séquence « amor a la mala »

extrait de « la banda »

transcription de l'émission : « à propos de necesito à villeneuve-lez-avignon » 1991

production : Télésoleil

réalisation : Iberio Cruz

villeneuve-lez-avignon - juillet 1991

durée : 26'

archive : D 325 (DVcam)

avec Dominique Bagouet, chorégraphe ; Anne Abeille, assistante ; Laurent Gachet, concepteur musique ; Manuel Bernard, éclairagiste ; Sven Lava, musicien

dominique bagouet : cela m'a permis de rêver à un pays qui n'a peut-être jamais existé, finalement, qui est relié au désir des héros, désir d'un monde arabo-andalou qui aurait peut-être été un monde hédoniste, de plaisir de la vie, des jardins et des cours.... qu'on peut soupçonner quand on voit les mosaïques, les fontaines et les jardins. Peut-être que ce n'était finalement pas cela, mais disons que les traces qui restent, c'est ça. Et c'est ça que j'ai voulu évoquer avec le spectacle. Donc cela n'a peut-être jamais existé mais je ne cherche pas du tout à faire quelque chose qui soit relié à la réalité.

extrait du « hammam » avec Hélène Cathala, Olivia Grandville, Fabrice Ramalingom.

dominique bagouet : je me situe vraiment comme un touriste. C'est à dire que c'est une Méditerranée rêvée, fantasmée, et c'est bien comme cela que je l'entends. Et en même temps, peut-être que je fais d'énormes erreurs, mais c'est là que je revendique ma qualité de « étrangère » (*avec l'accent du midi*)

extrait du cours

anne abeille : c'est vraiment une pièce d'été. Très libre... assez simple, très inspirée. Et on a une nouvelle équipe qui est... formidable ! (*rires*) Une nouvelle équipe de danseurs qui est vraiment très sympa.

extrait du duo « Isabelle et Ferdinand » avec Hélène Cathala et Matthieu Doze, et répétition avec Rita Cioffi

laurent gachet : Grenade, c'est beaucoup de sons. Là-bas, on dit que c'est le son des fontaines, justement : *solido de fuentes*, on le voit partout et c'est vrai que le moindre petit recoin, la moindre arcade abrite un petit jet, une vasque, il y a une véritable polyphonie de l'eau. Et cela donne une matière... il aurait fallu rester un mois là-bas pour faire encore plus. Donc on a pu quand-même rêver beaucoup. On y est allé une première fois avec Dominique et Danka, la décoratrice, on y est retourné ensuite faire les prises de son et je crois que tout ce qui est généré dans le spectacle, on l'a très fort senti là-bas.

extrait de « la banda » et notes en studio

source : www.lescarnetsbagouet.org – mention obligatoire

page 32 sur 59

manuel bernard : la chorégraphie n'est pas forcément lisible de la même façon que l'écriture. Donc ce que raconte Dominique, même sur papier, ne va pas forcément m'influencer. Ce qui va primer sans doute, cela va être la situation du danseur, la personnalité de celui-ci, et puis ensuite tous les éléments qui viennent lui coller au corps, jusqu'au costume, etc... des éléments qui sont aussi cérébraux.

dominique bagouet : là, il a relié l'atmosphère de la pièce à la chaleur, au sud. Les couleurs des gélatines sont vraiment reliées à ça. Aussi à un Orient peut-être un peu « de bazar » par moments, mais c'est bien comme ça !

extrait du solo d'Olivia Grandville et répétition sur le plateau

sven lava : Patrick, batteur ; Irène, claviers ; Marucha, chant ; et j'espère qu'on voit Véro, basse. Basse et puis bonne humeur.

dominique bagouet : ce qui me plaît bien dans le groupe qui dirige : Gas Gas Gas, c'est que finalement c'est un groupe qui chante en espagnol puisque Marucha, la chanteuse, est madrilène, mais finalement c'est un groupe qui n'est pas espagnol. Qui est français, et qui chante une espèce de relation à l'Espagne qui est aussi fantasmée peut-être. Cela m'a bien plu aussi, cette espèce d'Espagne transposée. Tout est en Espagne transposée, finalement, peut-être que c'est une Espagne qui n'a jamais existé, celle qu'on évoque.

extrait de « chi-chi »

dominique bagouet : c'est une pièce qui compte en tout cas beaucoup pour moi, déjà. C'est une pièce qui a un temps long, elle fait une heure et demie. Elle est contenue sur toute une soirée, et elle est importante parce qu'elle précède un break dans ma carrière, dans mon travail, un break de presque deux ans puisque ma prochaine création est prévue pour 93. Donc j'y ai mis tout mon coeur de « avant les grandes vacances » ! Et finalement, cette relation aux vacances est un peu présente dans la pièce. Le côté de *farniente* qui existe par moments,... le côté d'une Espagne qui représente aussi un lieu vers lequel on va quand on est en vacances. Nous en tous cas, les français... Donc tout un petit sourire vers là. Donc c'est important aussi peut-être pour... la morosité ambiante qui existe, qu'il ne faut pas nier. Il y a une mélancolie peut-être, dans la première partie de la pièce. Il y a aussi une mélancolie qui baigne toujours mes travaux. L'Espagne est reliée directement à sa chaleur et à sa mélancolie, à ses rires et à sa mélancolie. Donc cela existe aussi, ça. Mais j'ai voulu le faire avec tendresse et bonne humeur, quand-même, avant tout.

extrait de « necesito » et saluts

transcription des paroles extraites du film documentaire : « in memoriam » 1992

production : Télévision roumaine

bucarest - mai 1992

durée : 26'

archive : D 371 (DVcam)

extraits de cours donné par Dominique Bagouet

entretien/conférence de presse avec Dominique Bagouet :

dominique bagouet : la danse ne doit pas se séparer des autres arts. La danse doit s'en nourrir. Moi, par exemple, si je pouvais aller tous les soirs au théâtre, autant voir de la danse que du théâtre, j'irais. Le théâtre est très important pour la danse, la danse est très importante pour le théâtre. Mais pareillement, la peinture est très importante pour la danse.

(il montre des affiches de ses spectacles)

assaï : la thématique du cinéma muet existe dans l'image, là. Dans le spectacle aussi.

necesito : ça, c'est mon dernier spectacle, inspiré par l'Espagne. Et le concepteur de l'affiche a vu le spectacle, il a vu ce jeune danseur espagnol qui est dans ma compagnie. C'est un moment du spectacle. Il a trouvé que c'était important.

les petites pièces de berlin : par exemple là, le décor de ce spectacle a été fait par un peintre africain. Avec des petites maisons au fond, il y a la lumière qui vient derrière, ... Voilà. Lui, (montrant le danseur) il saute, alors il ne saute pas « comme ça », il est très tranquille, il saute tranquille !

extrait de cours donné par Dominique Bagouet

dominique bagouet : pour la forme du spectacle, c'est dans le studio. Avec les danseurs. Mais il y a un gros travail de préparation de structure. Un peu comme un tailleur qui prépare d'abord sur le papier beaucoup de choses, la structure, il dessine la structure. Mais finalement, le patron en papier, ce n'est pas un costume. C'est seulement quand il sera avec le tissu que le costume commencera à se faire, avec la matière.

Bon, c'est peut-être un peu vulgaire de comparer les danseurs à de la matière, mais en vérité c'est un peu comme ça que ça se passe. Je fais beaucoup de travail de préparation. Mais c'est seulement quand je suis en compagnie de mon collaborateur principal, le danseur, que l'acte artistique prend forme. Mais avant, il y a beaucoup de préparation de la structure. La structure n'a aucune importance, mais c'est très important de préparer avant. Je serais très malheureux si j'arrivais dans le studio sans structure avant. C'est peut-être un défaut que j'ai. Peut-être que j'arrive avec trop de choses préparées à l'avance.

une danseuse : je trouve que c'est assez difficile pour un interprète d'entrer dans votre esprit de mouvement. Ce n'est pas copier votre geste... Je crois

qu'avec votre compagnie vous travaillez beaucoup parce que, même s'ils font des improvisations, ils le font dans votre,... j'ai vu dans la K7, il y a de différences, mais... je vous reconnais !

dominique bagouet : on aborde la question du style. Mon spectacle, j'en ai la responsabilité, il porte mon style et ma signature. Mais quand je dis qu'on improvise, ... c'est un petit peu comme les spectacles de Pina Bausch, elle ne travaille que par improvisations. Mais finalement il n'y a rien qui ressemble plus à un spectacle de Pina Bausch qu'un spectacle de Pina Bausch ! Alors que tous les danseurs ont apporté leurs improvisations. Alors, on pourrait dire : elle vole les danseurs ! Mais non, elle a donné la possibilité aux danseurs de sortir d'eux des choses qu'ils n'auraient pas eu l'occasion de donner. Elle a donné l'orientation, elle a suggéré, elle a excité les danseurs dans une certaine direction. Mais cela vient des improvisations.

Et dans la compagnie, même quand on fait des travaux d'improvisation, c'est dans une proposition que j'ai préparée à l'avance, bien précise. Et c'est pour cela que dans l'atelier là, quand j'ai proposé une phrase d'improvisation, on a gardé une seule phrase. Et je le savais à l'avance. Mais j'étais satisfait de cela parce qu'on a travaillé sur un *état d'esprit*. Et par exemple, on a travaillé pas mal sur la phrase de Florin, on l'a recommencée. Pourquoi a-t-on recommencé la phrase de Florin ? Parce qu'on a travaillé sur l'esprit. La forme était claire, mais j'ai travaillé sur une structure de 4 temps, par exemple. Et j'ai trouvé qu'il se compliquait trop la vie pour 4 temps. Donc, le travail que je lui ai demandé de faire, c'est d'épurer la phrase. Et j'ai demandé cela à tout le monde. Et ensuite, faire que cette phrase reste en mémoire, devienne une structure, qu'on puisse l'apprendre à quelqu'un d'autre, par exemple. Donc l'état d'esprit était relié à l'idée de précision sur 4 temps, l'idée d'une direction, et l'idée qu'on puisse apprendre cette phrase à quelqu'un d'autre, donc, obligé d'être précis. Donc cela structure déjà beaucoup l'improvisation. C'était déjà assez compliqué. Cela a fini comme une structure d'improvisation.

On pourrait demander aux danseurs d'improviser, parce que le propre de l'improvisation, c'est qu'on l'oublie. Donc l'important, dans le travail de ma compagnie, c'est qu'on essaie dans l'entraînement de se mettre dans un état d'esprit tel, léger, disponible, ne pas être dans la tension. Même si c'est une chorégraphie ou une improvisation, on est dans un tel état d'esprit que c'est comme l'improvisation.

Je dis souvent aux danseurs : la chorégraphie aujourd'hui, c'est comme si vous la faisiez pour la première fois. C'est comme si elle était spontanée, inventée, fraîche.

Le documentaire se poursuit avec la présentation des travaux chorégraphiques des stagiaires.

transcription de l'émission : « une journée avec des danseurs de dominique bagouet » 1992

production : Télésoleil

réalisation : Frank Lacroix

montpellier – 17 novembre 1992

durée : 16'30''

archive : DVD 028

en voix off :

10 heures sous les toits de l'Opéra Comédie du Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon dirigé par Dominique Bagouet et Liliane Martinez.

10 heures, c'est l'heure de la classe pour les stagiaires de la Compagnie Bagouet sous l'œil de Sylvie Giron, l'une des responsables du secteur pédagogique.

extrait de cours donné par Sylvie Giron

en voix off :

Tandis que dans le studio, la classe continue, direction les bureaux où Liliane Martinez nous parle de ce secteur pédagogique unique en France.

liliane martinez : il l'est parce que c'est une préoccupation constante de Dominique Bagouet, mais aussi parce qu'on a eu les moyens de le développer. On ne voulait pas créer un secteur pédagogique important en soi, mais il se trouve que deux personnes tout à fait précieuses pour ce genre de travail se sont trouvées disponibles pour s'y consacrer. Donc on a sauté sur l'occasion.

suite du cours donné par Sylvie Giron

liliane martinez : l'objectif de départ est de faire qu'un Centre chorégraphique national comme le nôtre puisse aussi, surtout d'abord, nourrir le travail des gens qui se consacrent à la danse en région.

journaliste : Matthieu Doze était-il y a peu en stage d'insertion professionnelle, qui existe depuis 1989 à la Compagnie Bagouet. Il en est aujourd'hui membre à part entière.

matthieu doze : ce que cela m'a apporté ? D'être ici, déjà, c'est une grande chose. Cela m'a permis de rencontrer beaucoup de grands chorégraphes français, des gens que je ne connaissais pas du tout. J'étais auparavant à Marseille et je n'avais pas du tout l'occasion de traîner dans un milieu de la danse. Donc j'ai rencontré des gens dont le travail m'est cher. En plus, j'ai eu l'occasion de travailler avec eux, ici. Et en fait, cette histoire-là m'a permis non pas d'avoir de certitudes, par contre c'est vrai que c'est une prise en charge intéressante, et je pense que cela aide les gens au moins à fixer un choix « définitif ». On n'est pas bloqué à vie dans un statut de danseur, mais il est vrai que ça conforte dans ces histoires-là. En plus, ma rencontre avec Dominique, comme elle s'est faite, cela m'a permis de revenir dans la compagnie six mois après.

répétition du « trio des garçons » du **saut de l'ange**, sous la direction de Bernard Glandier

répétition d'un solo extrait de **meublé sommairement**, sous la direction de Sylvie Giron

journaliste : Sylvie Giron, vous pensez toujours, comme quand vous avez commencé l'enseignement, que l'enseignement, c'est une voie de garage ?

sylvie giron : (*riant*) non ! J'ai évoqué cela comme une crainte et pas du tout comme quelque chose que je pense.

journaliste : la crainte n'était pas fondée alors !

sylvie giron : la crainte, c'est celle de quelqu'un qui a encore quelque chose à dire avec son métier de danseuse, mais qui décide pour une raison X de ne plus le faire, plus pratiquer. Et donc de prendre cette autre envie comme étant non pas une nouvelle manière de vivre sa danse, mais une voie de garage. Et cela, je ne le pense plus, évidemment.

journaliste : quel plaisir vous trouvez à enseigner ?

sylvie giron : j'ai souvent peur d'employer des mots simples, mais il ne faut pas avoir peur d'avoir l'air bête en employant des mots simples. C'est l'introduction. C'est une relation de transfert de choses que j'ai pu vivre dans mon métier, de là où j'en suis de mon métier de danseuse, avec des gens qui sont de jeunes danseurs en voie d'être de futurs professionnels, c'est important. Et aussi parce qu'ils me renvoient ce dont je ne suis pas encore très loin, mais quand même une génération de danseurs très différente : leurs envies, leurs critiques positives ou négatives, mais en tout cas leurs impressions. Et ça, c'est un moyen pour ne pas devenir un vieux danseur je crois. Ou une vieille danseuse. (*rires*).

transcription de l'émission « à propos de dominique bagouet, christian boltanski » 1993

production : Agat films et Cie, les carnets bagouet

réalisation : Charles Picq

durée : 27'

archive : D 266 (Beta num) et D 267 (DVcam)

charles picq : Cela va se passer un peu comme un entretien. J'ai pointé deux ou trois thèmes. Il y a deux objectifs à cet entretien : d'une part un sujet qui concerne le travail qu'on a suivi sur **le saut de l'ange**, et ce travail essaie de poser la question de la reconstruction des oeuvres ; et ensuite quelque chose de plus centré sur Dominique et le travail que vous avez fait ensemble, votre rencontre.

On a vu la Première hier, tu en as pensé quoi ? Tu es venu avec quelle idée en tête et comment s'est passée cette journée d'hier et cette reconstruction du **saut de l'ange** ?

christian boltanski : de toutes façons, c'est toujours une chose étrange de retourner dans un lieu quelques années après, et là tout spécialement. En arrivant, en ville, j'ai eu beaucoup de mal à aller à la compagnie. J'ai d'abord traîné pendant trois heures dans les rues avant d'entrer à la compagnie, et c'est normal. Enfin, c'est une chose étrange parce qu'on se retrouve complètement... Je n'étais jamais revenu à Montpellier. Donc on se retrouve six ans en arrière, et... rien n'est changé, tout est changé. C'est toujours sa propre disparition qu'on voit, et le fait que demain il y aura un festival exactement semblable à celui-là, et je ne serai pas là... et rien ne bouge et tout disparaît...

Mais pour l'idée de la reconstruction, c'est une chose qui m'intéresse parce qu'elle se pose aussi aux artistes de mon genre et à l'activité que je peux avoir en peinture. Moi, je modifie effectivement beaucoup mes oeuvres chaque fois que je les monte dans un musée, et je transforme même des oeuvres qui appartiennent à des collections ou à des musées. Et je les transforme par rapport à l'espace. Il faut savoir que quand je ne serai plus là, quelqu'un doit faire ça. C'est à dire que ce ne sont pas des oeuvres arrêtées mais c'est quelque chose qui peut se modifier. Je crois beaucoup à l'interprétation. Je crois qu'il est tout à fait ridicule de faire quelque chose en *fac simile* et je pense que pour **le saut de l'ange**, il faut qu'il ait sa propre vie. Il y a dedans un certain nombre de choses qui sont dites. Par exemple, le dessin que forment les petites lumières n'a aucune espèce d'intérêt. C'est la règle du jeu. C'est souligner l'architecture par les petites lumières. Mais il serait ridicule dans un autre lieu d'essayer de retrouver les mêmes petits arceaux ou croisillons. Cela n'a pas de sens comme ça. Et pour la danse je pense que c'est la même chose. Il faut essayer de retrouver l'esprit, mais on pourrait supprimer une partie, modifier une autre... Les oeuvres doivent être ouvertes et constamment interprétées.

En peinture cela se pose par exemple avec un peintre comme Joseph Beuys, et les conservateurs sont toujours très troublés quand ils montent une pièce de Beuys parce qu'ils disent toujours « comment aurait-il fait ? » Généralement autour de moi il y a beaucoup de gens qui n'osent pas

modifier l'oeuvre. Alors qu'en fait il serait beaucoup plus intéressant d'essayer de chercher la signification et que le conservateur interprète l'oeuvre et la signe comme un interprète musical : « c'est mon interprétation de telle oeuvre ». Par exemple, si on prend la grande pièce de Beuys qui est à Beaubourg : cette chambre avec tous ces rouleaux de feutre et le piano au milieu. Beuys avait fait cette oeuvre pour une galerie à Londres. Et quand il est arrivé dans la galerie, il y avait énormément de bruit à l'extérieur. D'où il a eu cette idée d'isoler comme ça le lieu par des rouleaux de feutre. Quand le centre Pompidou a acheté l'oeuvre, ils ont reconstitué en *fac simile* le plan de la galerie. Ils ont fabriqué une sorte de cabane à l'intérieur du musée. Et cela m'a toujours semblé une erreur parce que je pense qu'à Beaubourg l'agression vient des fenêtres et vient de la Piazza. Donc il aurait fallu modifier la forme de l'oeuvre et mettre les rouleaux de feutre contre les vitres. Donc ce n'aurait plus été l'oeuvre en tant que relique parce que cela aurait été différent mais en même temps cela aurait respecté l'esprit de l'oeuvre.

Et en même temps, ce qui est intéressant - et là je pense que l'expérience que fait la compagnie bagouet est pour moi tout à fait passionnante - c'est « comment peut-on faire vivre quelque chose après la disparition de l'auteur et qu'est-ce que cela veut dire ? » Mais je pense qu'il faut, par exemple si comme on le dit, **le saut de l'ange** est repris par une autre compagnie, que ce soit une interprétation différente. Que ce soit comme Mozart est écrit par Beethoven, quelque chose comme ça. Que ce soit signé et dans cinq ans on dise « ah non, non, c'était une très mauvaise interprétation ! On va en faire une autre ». Et il y a une sorte de règle du jeu ou de partition, et c'est à chacun de le rejouer et d'essayer de le relier et de voir ce qui dans l'oeuvre peut, pour la personne qui l'interprète, être important.

charles picq : la question est de taille parce que c'est une redéfinition complète de l'usage d'une oeuvre d'art.

christian boltanski : dans le domaine que je connais un peu plus : la peinture, depuis le début du 20^{ème} siècle, il y a eu un vrai désir d'environ 60% des artistes d'avoir une distance par rapport à l'oeuvre et faire disparaître plus ou moins l'idée de relique.

Par exemple, il me semble toujours aberrant de déplacer à grands frais un Karl André ou un Serra ou un Flaving, de les assurer, parce que c'est « faites-le vous même ». Il s'agit avant tout d'une règle du jeu ou d'un plan, ce n'est pas l'objet qui est important. Dans mon cas, dans *paris, ma vie*, j'ai utilisé des boîtes de biscuits. Naturellement, chaque boîte de biscuits n'a aucune espèce d'intérêt. Elles peuvent être totalement remplacées. Ce sont des boîtes de biscuits rouillées. Et on pourrait très bien imaginer que l'oeuvre soit mise dans un lieu public, détruite, et refaite ensuite. L'objet « boîte de biscuits » n'a en tant que tel aucun intérêt. C'est tant de boîtes dans un endroit.

charles picq : mais n'y a-t-il pas à un moment une décision à prendre que seul l'artiste peut prendre ?

christian boltanski : il est sûr que tant que je suis là, souvent j'aime bien interpréter mes propres oeuvres mais le jour où je ne serai plus là ce sera quelqu'un d'autre et de plus en plus je tâche de faire interpréter mes oeuvres. C'est à dire de dire... d'envoyer une lettre à quelqu'un en disant : « voilà, je voudrais que ce soit comme cela ». J'ai fait pas mal de pièces

avec des tas de vêtements et naturellement les vêtements sont toujours trouvés dans le pays où l'exposition se fait. Alors il suffit de dire « trouvez des vieux vêtements et tendez-les tout autour de la chambre. » Je me fous éperdument qu'il y ait une robe verte à côté d'un manteau jaune C'est le hasard qui fait çà. Et généralement ce n'est pas moi qui les cloue mais c'est le hasard qui fait qu'il y a du vert, du rouge, du jaune. Ce qui m'intéresse c'est que c'est une règle et que les gens peuvent le faire.

Ou par exemple, j'ai fait des choses que j'appelle *les inventaires* qui est de mettre dans un musée tous les objets de quelqu'un. Un musée de quelqu'un. Et çà tout le monde peut le faire. Il y a un certain nombre de règles à respecter : il suffit de trouver quelqu'un qui donne toutes ses affaires, ou trouver quelqu'un qui est mort, et dont on peut avoir toutes les affaires, et de muséographe : de mettre dans des vitrines avec des étiquettes, mais ma participation n'existe plus. Et je crois que c'est ainsi pour beaucoup d'oeuvres aujourd'hui. Et étrangement c'était l'esprit des artistes depuis très longtemps, aussi bien chez les gens du Bauhaus que chez les Dada. Mais pour des raisons de tradition chez les conservateurs et sans doute aussi pour le marché de l'art, çà ne s'est pas fait. Mais il y aurait un réel changement par rapport à la vision qu'on pourrait avoir des oeuvres si on pouvait se permettre de mettre Charly Wong dans une rue. Si les pierres sont volées, on remet des pierres du même type. La pierre que poserait Charly Wong sur le sol n'est pas sacrée en tant que telle. C'est un certain type de pierre, dans une certaine configuration. On peut très bien imaginer que ce soit un certain nombre de règles du jeu et de plans et qu'on refabrique à chaque fois.

charles picq : oui je crois qu'on obtiendrait de cette façon-là une perception beaucoup plus intérieure de l'oeuvre, on ne l'aborde plus par la surface.

christian boltanski : en tous cas il semble que les artistes aient beaucoup recherché ce genre de problématique et que c'est contenu dans leur oeuvre mais cela n'a jamais été appliqué. Sauf peut-être par Sol Lewitt quand il a fait ses *word drawings*, ses petits dessins. Il donne un petit dessin et il fait réaliser le *word drawing* qui est signé par les gens qui l'ont réalisé. Il y a d'une part cela, et comme je le disais tout à l'heure, plus loin, il y a aussi la possibilité d'interpréter.

Par exemple si je vois certaines de mes oeuvres, si je fais un mur de boîtes de biscuits, il est sûr que dans un autre lieu le mur ne devra pas avoir la même taille. Parce qu'il a joué par rapport à un certain espace. Donc c'est un mur de boîtes de biscuits mais on pourrait même dire qu'on peut modifier la taille de l'oeuvre par rapport à l'espace. C'est « remplir les 2/3 de la chambre » ou... Et je crois que ce qui compte c'est cette règle. Et finalement que fait-on ? C'est d'une part l'histoire qu'on veut raconter, et celle qu'on raconte tout le long de sa vie, et puis les règles qu'on se donne.

charles picq : par rapport à ce que tu dis et pour en revenir à la danse, on a abordé en tous cas autour de ce sujet quelque chose que je viens d'aborder avec toi sur le thème de la règle du jeu, qui est la notation. Aujourd'hui il y a une réflexion assez importante qui est en train de se développer sur « il faut noter la danse » et la noter le plus précisément possible pour la reconstruire. Quel message pourrais-tu donner au notateur qui se positionne d'ailleurs beaucoup plus en parallèle avec la musique. Ecrire la partition chorégraphique où tous les gestes sont écrits, toute la chorégraphie, la

scénographie, ont été écrites et l'oeuvre est presque complètement définie par un abstract de signes, universels en plus. Comment réagis-tu à cela ?

christian boltanski : le *fac simile* me fait très peur. Parce que je pense qu'il est très, très faux. Je pense qu'il faut marquer certaines choses mais que ce n'est pas utile. Il y a cette histoire de Borgès aussi. Quelqu'un qui réécrit *don quichotte*. Et il explique que c'est totalement différent que le *don quichotte* de Cervantes. Parce que dans celui de Cervantès la langue est une langue quotidienne, les sentiments sont normaux et forcément aujourd'hui la langue n'est plus quotidienne, les sentiments ne sont plus normaux. Donc, en fait on ne peut jamais refaire quelque chose. Si on voit aujourd'hui un Mondrian dans un musée, on ne voit pas le même Mondrian que quand Mondrian l'a peint. Parce que maintenant on sait que c'est un Mondrian. On le voit dans un certain contexte, on le voit à l'intérieur de l'histoire de l'art, donc le désir de *fac simile* me semble toujours très faux.

charles picq : ce désir de *fac simile*, tu le situes où dans la société ?

christian boltanski : ... c'est peut-être la peur d'agir, la peur de prendre ses responsabilités. C'est possible. C'est une interprétation possible. Mais par exemple, quand on parle de musique, il y a des gens qui cherchent à jouer Bach avec des instruments anciens. C'est une possibilité mais ce n'est pas la seule. Elle n'est peut-être pas à nier mais ce n'est pas la seule.

Récemment à l'Opéra Comique j'ai vu *médée* et je dois dire que je n'étais pas très content. C'est un peu comme Bob Wilson aujourd'hui. C'est à dire que cela durait 4 heures _, les gens se levaient, allaient bavarder, allaient manger, s'embrassaient.. et le seul fait de le voir à l'Opéra Comique sans pouvoir bouger pendant 4 heures _ était tout à fait faux par rapport à l'oeuvre. Et c'était lié à un mouvement dans la foule. J'ai revu *einstein on the beach* récemment et ce que je trouvais très beau était le fait que sur scène c'était très immobile et par contre dans la salle tout le monde bougeait tout le temps. Les gens se levaient constamment pour aller manger des sandwiches, il y avait une sorte de double spectacle. Et je pense que si on devait reprendre *médée* aujourd'hui il faudrait trouver une solution comme cela. Qu'il y ait les musiciens et les chanteurs quelque part et que les gens bougent autour. Et ce serait vraiment retrouver l'esprit par exemple. Mais ce n'est pas de représenter en *fac simile* - fait par des gens très bien - le même spectacle, mais de le voir assis sans bouger, ça c'est autre chose alors.

christian boltanski : moi je voulais faire une pièce qui s'appelle *les petites morts* parce que les crises d'épilepsie, on appelle ça « les petites morts ». Je trouvais que c'était étonnant pour un danseur d'avoir des crises d'épilepsie. Mais il a plutôt repoussé cela. Mais je me disais toujours qu'il aurait dû s'en servir. Parce que c'est une chose où le corps ne vous appartient plus, justement, où les mouvements du corps ne vous appartiennent plus. Et en tous cas je pensais que lui qui avait le désir de tenir le corps constamment, d'étudier chaque geste de chaque doigt, brusquement, il y avait des moments où son corps ne lui appartenait plus du tout. Et c'était une chose intéressante.

charles picq : d'où vient l'ange ?

christian boltanski : les choses sont aussi des choses comme ça purement datées dans le temps. J'avais fait ce truc avec l'ange, qui est une ombre projetée, et quand j'ai rencontré Dominique j'avais une exposition à la

Salpêtrière, et l'ange apparaissait le soir à la tombée de la nuit, à six heures, pendant une demi-heure parce que l'exposition fermait à six heures et demi, donc c'était un temps très court. On se sert de ce qu'on a, quoi ! Je crois que quand on fait une chose comme ça, on a des préoccupations à un moment donné, d'ailleurs qui n'étaient pas exactement les mêmes pour Dominique et moi, et on utilise ce qu'on fait, ce qu'on a sous la main, son fond de commerce ! Donc effectivement à ce moment-là je travaillais avec des petites lampes et ... avec des ombres d'anges.

charles picq : est-ce que les anges sont devenus les danseurs ? Parce que tout un tas de liens sont tissés.

christian boltanski : oui, mais ce sont des chose qui échappent. Enfin, il n'y a pas de hasard, comme on dit. Mais en même temps ce sont des choses qui arrivent comme ça. D'ailleurs, je pense, à propos de cette rencontre entre lui et moi, qu'aujourd'hui si on faisait quelque chose, ce serait très différent et peut-être que cela ne marcherait plus. Sans doute que si je l'avais rencontré trois ans auparavant, cela n'aurait pas marché du tout ou je n'aurais pas fait la même chose, ou... C'est le hasard, c'est qu'à un moment une rencontre peut se faire parce qu'il y a une sorte d'intérêts qui vont vaguement ensemble.

charles picq : l'impression que j'ai en t'écoutant et en parlant de l'ange et de la lumière, c'est que de cette façon là des liens se sont tissés. Et dans l'espace, et dans la danse, et entre vous. Et ces liens passent beaucoup par la lumière.

christian boltanski : oui. Parce que je m'intéressais à ça. J'étais contre le projecteur. Je pense que cela aurait été horrible sans projecteurs, mais je n'ai pas du tout travaillé sur l'éclairage. Et justement dans ce désir de ne pas faire « spectacle » j'étais très (à tort) et il me disait « ce n'est pas possible de ne pas éclairer quelque chose, on ne peut pas ne pas éclairer quelque chose ». D'ailleurs la première fois c'était comme ça, de jour.

Parce que je m'intéressais beaucoup aux *leçons de ténèbres*. Donc j'avais fait toute une série d'oeuvres qui s'appelaient *leçons de ténèbres*, sur l'idée de rentrer dans le noir. Dans une *leçon de ténèbres* traditionnelle, dans l'église, toutes les bougies s'éteignent petit à petit et on se retrouve dans le noir. Et donc l'idée que je voulais était que cela commence à la tombée de la nuit, on voyait, et à la fin du spectacle on était totalement dans le noir. On rentrait dans la nuit. Et donc pour cela je ne voulais pas d'éclairage, enfin seulement les petites lampes, mais pas d'éclairage extérieur. Mais, avec raison, il m'a dit « ce n'est pas possible. C'est aussi un spectacle. » C'est une chose que je ne connaissais pas.

charles picq : la première version du **saut de lange** était bien celle-ci ?

christian boltanski : était celle-là. Cela commençait une heure plus tôt, vers les 9 heures, et ça se terminait dans la nuit. Mais avec des projecteurs. Mais il y avait cette notion de passage, et le moment de l'éclairage du bâtiment était une sorte de coupure. Et je crois qu'il y a une vraie coupure dans la pièce : le début qui est pour moi plutôt joyeux, et un moment plus tragique à la fin. Et il y avait donc la nuit qui tombait, les petites lumières qui s'allumaient et puis un côté plus tragique. Mais là encore, et je pense que c'est très bien comme ça, c'est une pièce de Dominique. Donc... Et heureusement parce que si c'était une pièce de moi, ce serait catastrophique, je veux dire, ça ne

marcherait pas parce que je ne suis pas quelqu'un qui peut faire un spectacle.

charles picq : qu'est-ce que tu gardes de cette rencontre avec Dominique ?

christian boltanski : en dehors des choses, des relations personnelles, d'avoir découvert des gens que je ne connaissais pas, qui étaient les danseurs. J'ai dit une chose une fois qui avait beaucoup choqué les danseurs ici...

charles picq : tu les as traités de « mongoliens », de « petits chiens »...

christian boltanski : oui, mais ce n'était pas du tout défavorable dans mon idée. Mais c'est vrai qu'il y a une relation entre eux, quand on les voit, très gentille. Par exemple la façon de se toucher. Ils se touchent beaucoup. Ils s'embrassent tout le temps, ils se touchent, ... ils ont besoin de se masser constamment, un peu comme les petits chiens ou les enfants comme ça, un peu une sorte de rapport au corps que je n'ai pas du tout, qui est constamment de se toucher.

Et ce qui m'avait frappé aussi - même si je crois que Bagouet était un des chorégraphes qui donnait beaucoup plus de responsabilité à ses danseurs - c'est tout de même le regard du maître. C'est tout de même des gens là qui vivaient dans le rêve de Bagouet. Ce qui est pour moi une chose à la fois belle et étrange, enfin je crois que c'est l'idée même de compagnie, des gens qui ont toujours comme ça, une sorte de mauvaise conscience parce que - c'est des plaisanteries, mais - c'est vrai qu'ils ont toujours la mauvaise conscience de n'avoir pas assez travaillé, d'avoir trop mangé. Et ça c'est aussi un souvenir parce que moi j'aime bien manger, et quand je travaillais avec eux on mangeait très, très peu. Ils mangeaient tout le temps des petits biscuits vitaminés mais jamais de saucisse-frites, et moi j'en souffrais un petit peu. En tous cas il y a toujours chez eux une sorte de mauvaise conscience comme ça : « ah oui, je n'ai pas bien travaillé, oh hier j'ai pris une glace à la chantilly » et il y a tout de même le regard de quelqu'un et Dominique était en même temps absent et très présent comme une sorte de... Mais ce n'était pas aussi horrible que chez Kantor où là c'était vraiment la famille monstrueuse, mais il y a tout de même forcément ce côté-là. Et donc cela m'avait intéressé.

Je m'intéresse toujours aux rapports entre sujets et objets et... ce sont des divagations, mais enfin, je pense en tous cas par exemple que dans la danse classique, le plaisir qu'ont les vieux messieurs à regarder les petites danseuses faire des pointes, c'est parce qu'elles, ces sujets qui sont des petites filles qui ont envie de courir, deviennent des objets mécaniques, faisant des choses contre nature, douloureuses. Et donc le plaisir érotique qu'on peut avoir vient de cette transformation de sujets en objets, de quelqu'un qui casse sa nature. C'est étonnant par exemple quand on voit les gens du ballet de l'Opéra où tout le monde se ressemble exactement, où ils ne sont plus une personne, ils sont semblables, « les petits rats » comme on dit, sont semblables, bougent d'une manière complètement fausse, et sont devenus des objets. Et je suis persuadé qu'un des plaisirs qu'on a à regarder cela est cette relation étrange de savoir qu'il y a un sujet mais qui est un sujet meurtri, blessé et rendu objet. Même si là dans cette compagnie c'est tout à fait différent, il reste un tout petit peu de ça.

charles picq : oui, 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 je pense que c'était très amusant d'essayer de trouver une sorte de personnalité pour chacun. Pour les habits, c'était une idée qu'on avait dite comme ça, c'était, justement qu'il y ait un peu comme des gens qui auraient trouvé de vieux habits. Des enfants qui auraient trouvé un magasin de vieux habits, et puis qui prennent des morceaux comme ça, mais qu'il n'y ait rien de cohérent. C'était une règle : il n'y a pas de cohérence. Comme s'il y avait un vieux tas et que chacun ait pris son truc. Donc que ce soit déguisé, mais sans aucune cohérence, juste des morceaux de choses... ET là effectivement, les danseurs sont beaucoup des sujets, et ça c'est bien, en tout cas c'est différent.

Hier, oh je n'y connais vraiment rien, hein, mais ce qui m'a intéressé c'est que cela semble être une oeuvre complètement insaisissable. Et j crois que j'en suis un tout petit peu responsable dans un côté déstabilisateur que j'ai pu avoir. Je trouve par exemple que certaines oeuvres de Bagouet ensuite, comme **so schnell** sont beaucoup plus belles pour moi, mais elles sont plus saisissables. Alors que ça c'est une oeuvre aberrante, c'est une chose aberrante. C'est à dire qu'il y a plein de choses qui se passent, plein de gens partout qui font des choses, plein d'habits différents, d'événements différents, c'est gai et triste, on ne peut pas le saisir, quoi. 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 vu, tu l'as perçu comme insaisissable dans son/ tu sais qu'il a fait une pièce qui s'appelait **insaisies** ?

christian boltanski : non, je ne savais pas. Ce que je vais dire est prétentieux et faux mais dans un sens ce n'est pas un hasard. Je pense que s'il m'a rencontré, c'est parce qu'il avait une période de cassure dans sa vie où il mettait les choses, comme ça. 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 ça il a fait des oeuvres que je trouve plus belles, mais ça c'est une sorte de truc où il ne sait plus, il ne sait plus lui-même, on ne sait plus. Moi je ne sais rien et lui il ne sait plus. Et donc il y a ce truc comme ça, un peut hésitant, un peu insaisissable. Je pense vraiment que c'était en lui, mais je pense que c'est un peu comme quelqu'un qui brusquement se dit « mais c'est ce que j'ai fait avant, qu'est-ce que ça veut dire de faire ça ? Qu'est-ce que ça veut dire de faire un spectacle pour la Cour à Montpellier ? » Et c'est cela qui en ressort. Et pas seulement avec des éléments à moi. Comme les textes qui sont des éléments extérieurs, plein de choses qui rentrent dedans parce qu'à un moment il ne sait plus. Et ce côté non-saisissable me semble le plus bizarre avec le fait - et c'est vraiment pour ça que je crois que la pièce doit être jouée dans un lieu réel - de petits gestes de la vie, c'est à dire ouvrir une porte, fermer une fenêtre, marcher... une sorte de temps différent où il y a le temps pour faire des choses.. . Pas ce qu'on appelle de la danse...qui est simplement quelqu'un qui va s'asseoir, qui attend cinq minutes, puis qui se lève. Hier une des danseuses, qui avait froid, a mis une jaquette sur ses épaules. ET j'ai trouvé cela très, très bien parce que c'est un élément de la vie. On a froid, on est assis sur un banc, on met une jaquette sur ses épaules. Et c'est aussi obligatoirement un geste chorégraphique. Donc je crois que c'est peut-être ça qui a fait l'intérêt de ses pièces.

transcription du film documentaire : « dominique bagouet , 17 fragments d'entretiens sur le thème de l'enfance » 1995

production : Maison de la Danse, Agat films et Cie

réalisation : Charles Picq

durée : 30'

archive : D 264 (Beta num) et D 265 (DVcam)

1) Les goûts de l'enfance (Bernard Glandier)

Moi, je crois que Dominique a vécu une enfance heureuse. En tous cas c'est ce qu'il disait. Sa propre enfance se retrouve aussi à travers des pièces, c'est des impressions d'enfance. Pour moi ce ne sont pas forcément des faits objectifs qui se sont déroulés pendant son enfance mais plus des goûts de l'enfance. Ou alors, si ce sont des situations, elles sont prises avec une certaine distance, une façon de se disposer dans l'espace, un regard sur les choses qui font appel à l'enfance.

Je sais aussi que Dominique était justement très lié à son enfance. Et quand j'ai été pour la première fois chez les parents de Dominique, j'ai vu des photos de Dominique enfant, certainement des photos que tu connais, notamment une photo où il porte un bouquet de fleurs, et j'étais très étonné de voir cette photo. Donc j'ai dit à Dominique : « Mais cette photo, c'est le petit garçon que je danse dans **voyage organisé** ? » Et il me dit : « Oui, c'est ça. C'est vrai que pour le petit garçon, je me suis complètement inspiré de moi, quand j'avais quatre ou cinq ans et que j'avais dansé pour une cérémonie, je ne sais plus laquelle ». Et ce type d'information, Dominique ne nous les donnait pas pendant la construction de la pièce, mais il fallait les deviner, en quelque sorte les chercher par nous-mêmes.

Enfin, c'est une petite anecdote pour dire à la fois combien il était complètement lié à son enfance, à toutes les impressions reçues, à la naissance de son désir de danse aussi, qui a eu lieu très jeune, dans sa petite enfance. Et en même temps, une certaine réserve par rapport à cette époque, une certaine pudeur, comme s'il voulait l'évoquer, mais toujours avec une grande distance, avec un respect dû, en quelque sorte, à l'enfance.

2) Lorsqu'on était mômes (Jacques Bagouet)

J'ai envie de parler de quelque chose qui a déjà été relaté souvent, mais qui me tient à cœur : quand on était mômes, j'ai dit à Dominique : « Il n'y a que les filles qui dansent. Les garçons, ça danse pas ». Est-ce que c'est cette réflexion-là, ou une autre, il n'empêche que de 8 à 11 ans, Dominique a eu une période assez noire, qu'il définit lui-même de noire, pendant laquelle il n'a pas dansé. La danse était la dernière de ses préoccupations. Je lui ai reparlé de cette réflexion-là. Et il m'a dit : « Je te suis reconnaissant de m'avoir fait cette réflexion, parce que cela fait partie aussi de notre histoire d'enfant. Et ça m'a construit aussi. Et lorsque j'ai retrouvé la voie de la danse à l'âge de 12 ans, cela fait partie aussi de mes racines, ce que tu as pu me dire à ce moment-là. » Et puis je le vois sur un plan totalement objectif, ce

source : www.lescarnetsbagouet.org – mention obligatoire

n'est pas forcément glorieux pour moi, mais Dominique le prend comme un matériel supplémentaire.

3) L'anecdote des Ramblas (Henri Bagouet)

Cela s'est déclanché, cet amour de la danse, c'est une anecdote que vous connaissez sûrement, c'est celle des Ramblas. Nous étions à Barcelone, en promenade avec Jacques, sa sœur, et Odette bien sûr. Et sur les Ramblas à Barcelone nous sommes entrés dans une boîte, à ce moment-là il y avait des cabarets un peu partout, avec des danseurs et des danseuses. On s'est assis, on a pris des consommations, et on a vu les danseurs. Il a été absolument subjugué par ces danseurs. Et après, en rentrant à la maison, il dansait le flamenco !

4) Je veux tout voir (Odette Bagouet)

Très jeune, quand il était dans la voiture et qu'il s'endormait, si on avait le malheur de dire « Oh, que c'est joli, c'est un beau paysage », il se levait et disait : « Je veux tout voir, je veux tout voir ! » Et toute sa vie il a tout voulu voir. Et puis plus tard, quand on voyageait pas mal, nous sommes arrivés un soir à Tournus, la patrie de Greuze. Il avait dix ans et il a dit « Mais nous sommes dans la patrie de Greuze ! ». Alors que nous, cela nous était passé complètement par-dessus la tête. Et le lendemain, nous voulions partir très tôt parce que nous avons une grande route à faire. Et il a dit : « On ne partira pas de Tournus sans avoir vu Greuze ». Alors on a cherché le musée Greuze. Il n'ouvrait qu'à neuf heures. Il était fermé. Il est allé chercher la clef chez la dame en se renseignant chez un commerçant, il a fait ouvrir le musée, et nous avons visité le musée Greuze. Il a beaucoup admiré les dessins, il m'a dit plus tard « Ce n'est pas mon meilleur auteur maintenant, mais j'avais apprécié à l'époque ». Et la dame qui était âgée m'a dit : « C'est la première fois de ma vie que je vois un enfant de dix ans s'intéresser au musée Greuze ». Mon mari n'était pas très content parce qu'on avait pris du retard. Enfin, c'est pour vous dire qu'il était très curieux de tout ce qui était artistique.

5) Autodidacte (Henri Bagouet)

Il était très, très curieux, c'était une formation artistique, littéraire, historique, enfin presque uniquement autodidacte. Parce qu'à l'école, il n'était pas mauvais élève, mais ce n'était pas un élève brillant, il n'était pas studieux. Parce qu'il aimait apprendre ce qu'il voulait apprendre. Il disait souvent qu'il apprenait tout dans les livres, il potassait le dictionnaire d'une façon extraordinaire, ce qui fait qu'effectivement il avait une culture historique, littéraire, politique, beaucoup plus importante à mon avis que ses frère et sœur, qui ont fait des études scolaires beaucoup plus brillantes que lui.

6) Veux-tu faire de la danse ? (Odette Bagouet)

Il lisait beaucoup. C'est un enfant qui a toujours beaucoup regardé les revues d'art. Il était très curieux de tout ce qui touchait au milieu artistique. On en

parlait pas mal à la maison, il faut dire, à ce moment-là nous sortions pas mal au théâtre. On allait à Paris, on allait au théâtre, on racontait. Il était très curieux de savoir tout ça. Et je me souviens, il était jeune, il revenait tous les mercredis, ou le jeudi - à l'époque c'était le jeudi qu'il n'avait pas classe - il allait au catéchisme le matin et il revenait avec des copains et il disait : « Moi je m'arrête voir les tableaux ». Il s'arrêtait dans les galeries d'art. Et les copains disaient : « Mais on n'ose pas rentrer, nous ! » Et il disait : « Mais pourquoi ? Moi je veux les voir ! » Il a toujours été très curieux de tout ce qui était artistique. Le musée, il l'a vu très tôt. Il a toujours aimé ce qui touchait l'art.

Et il a énormément dessiné. Et je ne l'ai jamais vu se servir d'une gomme. Il a toujours voulu se servir d'un stylobille, c'est-à-dire d'un seul trait, il trouvait l'équilibre des personnages.

Vraiment, il dessinait admirablement bien. Tellement bien que nous pensions beaucoup aux Beaux-Arts, et que nous ne connaissions rien à la danse.

Et nous étions très perplexes pour son orientation future. Et c'est une peu la réflexion du directeur du lycée qui nous a dit : « il faut qu'il le fasse avec vous et qu'il le fasse bien, parce que c'est une vocation, c'est certain ». Et c'est mon mari qui lui a dit un beau jour, le voyant en déprime, qu'il ne faisait rien à l'école - il ne faisait pas de sport, on a voulu lui faire faire du judo mais il se serait cassé les pattes parce que ce n'était pas du tout son truc. Il a voulu mettre la tenue une fois et cela ne lui a pas réussi du tout, et c'est là que mon mari lui a dit un jour : « Mais veux-tu faire de la danse ? » Et il a été ébloui par cette demande, et il a dit oui.

Mais on ne connaissait personne ! Et sur la place il y avait Marysa Lodi. Et on l'a amené chez elle. Et très intelligemment, au bout de quelques temps, elle a dit : « Cela ne suffit pas ». Elle n'avait que lui comme garçon. « Il faut qu'il danse avec un homme ». Et elle l'a amené au conservatoire, parce qu'elle en connaissait très bien le professeur, elle lui a dit « Il faut que tu le fasses danser parce qu'il faut qu'il danse avec un homme ».

Et tous les soirs, en sortant du lycée, il allait prendre un cours, c'était à l'hôtel de ville à ce moment-là, dans une salle qui leur était réservée. Et tous les soirs il dansait avec ce monsieur. Il n'était pas tendre. Il n'était pas aimable, mais il l'a fait travailler beaucoup. Il s'est trouvé là dans ce cours avec Patrice Touron qu'il a retrouvé plus tard chez Béjart ! Et qui a fait sa carrière, lui aussi.

7) Le Lac des Cygnes (Marysa Lodi)

Il était appliqué mais sans plus. Il m'avait dit : « Je ne danserai jamais *Le Lac des Cygnes* ». Ce n'était pas dans son tempérament. Il l'a quand même dansé. Parce que j'ai fait un marché avec lui. J'ai dit : « Si tu danses *Le Lac des Cygnes*, en compensation, je te laisserai régler un ballet à ton idée. Et c'est là où j'ai réalisé. Alors il a dansé *Le Lac* pour me faire plaisir, et il a eu droit à toutes les élèves pour faire un ballet. Et j'ai commencé à réaliser que ce qu'il faisait, cela ne s'était jamais vu. C'était quelque chose qui allait exploser. C'était en lui, des choses que je n'avais jamais imaginées. Des mouvements, ... même avec les yeux qui marchaient, tout s'exprimait, les doigts, le nez (*rires*). Il y avait quelque chose qui sortait, mais qui faisait partie de lui et qu'aucun autre chorégraphe n'a réalisé je pense.

charles picq : et comment ont réagi les filles qui ont dansé ?

marysa lodi : merveilleusement ! Elles l'ont suivi d'une manière très enthousiaste.

charles picq : elles n'ont pas dit : « Mais ce n'est pas de la danse ! »

marysa lodi : pas du tout ! J'ai été assez étonnée de tous les côtés. D'abord ce style de chorégraphie qu'on entrevoyait là, et de la réaction des filles, justement. Alors j'ai pensé que tout l'avenir était là. Moi, je ne pouvais pas changer. Ou alors c'est lui qui serait devenu mon professeur ! Je lui avais proposé d'ailleurs.

8) Le mime du coq (Odette Bagouet)

Il n'a jamais aimé tout ce qui était pirouettes. Il voulait laisser aller son corps en réalité. Il sentait déjà tellement... Remarquez que chez Rosella Hightower, c'était du grand classique. Et c'était très dur, les cours chez Rosella, moi j'y ai assisté, trois heures de cours durant, ce n'était pas tendre. Mais ce qui l'a beaucoup marqué chez Rosella, c'est Monsieur Pothier, son professeur de piano qui était un homme admirable, et qui l'a beaucoup aidé pour la musique. Beaucoup aidé. Il a beaucoup causé avec Monsieur Pothier. C'était un grand ami à lui, il en gardait un grand souvenir. Il est mort récemment. Et cela l'a beaucoup aidé, je crois. Il n'était pas très *classique*. Je me souviens très bien, à une fin d'année, on passait, il y avait tout un jury et on les notait. Il avait loupé sa pirouette, carrément, lui. D'ailleurs je ne l'ai pas vu moi, parce que j'ai fermé les yeux au moment où il est entré sur scène !

Mais vraiment, ce qu'il aimait beaucoup, c'était le mime, aussi. Il avait fait un très beau mime, chez Rosella, il a eu un peu le prix du mime. Il avait mimé un coq. C'était un jeune coq. Il le regardait toujours faire, ce coq. Il était très beau, c'est vrai. Et il a fait le coq. Et bien, je vous assure, c'est tout juste si on n'a pas entendu « Cocorico ». Madame Rosella était absolument enthousiasmée. Il aimait beaucoup le mime.

C'est drôle, il a aimé le silence. Puisqu'il a mis beaucoup de silence dans ses ballets. Et moi, je lui disais : « Quand-même, pourquoi tu mets des silences ? Pourquoi tu ne mets pas toujours de la musique ? » Il m'a dit : « J'en mettrai de plus en plus, du silence », il m'a dit.

9) Quelque chose d'irradiant (Marysa Lodi)

Au démarrage, il n'était peut-être pas archi doué, j'en ai eu de plus doués, mais il a quand même travaillé. Il a réalisé que la barre, cela lui donnait quand même une base. Et puis après, chez Rosella Hightower, je pense qu'il a fait d'autres cours, il a fait du contemporain, du jazz aussi, enfin toutes les disciplines qui sont utiles à un danseur. Mais je ne sais pas si on voyait seulement le danseur en lui. Il avait quelque chose d'irradiant. Quand, le jour où il a fait son premier plié, quand il a dû se présenter chez Bédart, on avait envie, même s'il y avait des danseurs plus doués que lui, Dominique avait en lui quelque chose qui donnait envie de le faire travailler.

10) L'empreinte des bases (Bernard Glandier)

Dominique parlait toujours des bases, donc en quelque sorte des racines. Et ses bases à lui, c'était des bases de danse classique, ses premiers professeurs comme Rosella Hightower, tout ce qui lui a permis de trouver son enracinement dans la danse. Et à partir de cet enracinement, il a commencé à grandir, puis à foisonner dans de multiples directions. Il a ouvert sa palette, son éventail. Mais toujours en gardant ses bases et ses racines comme appui dans tout son travail. Donc déjà, à partir de cette idée-là, j'ai vraiment le sentiment que la mémoire est omniprésente dans toute son œuvre.

11) La famille et la mort (Jacques Bagouet)

La première fois que je m'en suis vraiment rendu compte, de façon évidente, c'est dans **assaï**, où j'ai reconnu tout un tas de personnages de la famille. En particulier nos grands-mères paternelles et maternelles, des grand-tantes. Tous ces personnages venaient en dentelle sur un fond de lumière tamisée en ombres chinoises. Et là, j'ai reconnu qu'il y avait en arrière-plan toute la famille qui travaillait Dominique. C'était évident.

charles picq : est-ce que vous en avez parlé ?

jacques bagouet : on en a parlé. On parlait même d'autre chose avec Dominique, c'était cette quasi permanence, à mon avis – il n'était pas d'accord avec moi – de l'idée de la mort. Et dans **assaï**, pour moi, c'était évident. Il a presque été surpris de ce que je lui disais.

Alors, peut-être que pour moi, j'y voyais effectivement mes grands-mères, des tantes, des grand-tantes, qui apparaissent d'ailleurs sur des photos de famille où Dominique danse à l'occasion du mariage d'un cousin germain à moi, et on voit justement ma grand-mère maternelle avec des tantes à côté de lui, en train de l'admirer, et lui qui se pavane, un bouquet de fleurs à la main, au milieu de toutes ces dames, il avait quoi ? 3 ans ?

Et bon, ces dames étaient disparues au moment d'**assaï**. Et je pense que tout ça revenait dans ce ballet. Bon, moi j'y ai vu ces gens de la famille, je n'ai pas forcément vu les mêmes que Dominique. Je l'ai vu, en tous cas, cette atmosphère familiale qui fait partie des racines de Dominique et des miennes.

12) Famille rêvée, famille réelle (Bernard Glandier)

Si on prend l'œuvre de Dominique, il y a **voyage organisé**, qui est presque au début de son œuvre, une œuvre pour dix danseurs, donc une œuvre importante, et **so schnell**. Et dans ces deux œuvres, on retrouve véritablement le rapport à la famille, complètement. Peut-être dans la première pièce, **voyage organisé**, c'est presque une famille rêvée, c'est une histoire de mariage, oui, peut-être. Et puis dans **so schnell** et dans ce qui aurait dû être la suite, dans la pièce qui ne s'est pas faite : **noces d'or**, c'était une famille réelle. Là aussi, aller puiser une matière sonore, donc quelque chose de vivant, dans l'usine de ses parents et de son frère à Angoulême, c'est quand même faire un appel direct à sa famille. Il était très attaché à sa famille. Même s'il en parlait peu, il était discret avec ça, mais sa sœur, son frère, ses parents, c'était quelque chose de très important pour lui.

Et donc, j'ai l'impression que parfois, dans l'oeuvre de Dominique, il y a un appel vers sa famille : « Je ne vous oublie pas, je suis toujours avec vous ». Et **noces d'or** aurait dû être la continuation de ce rapport à sa famille, complètement, puisque là il s'agissait de faire tout un travail sur tous les souvenirs de sa propre enfance. Donc **noces d'or**, ce sont les cinquante ans de mariage de ses parents. Là, c'était le réel. Ce n'était plus la famille rêvée ou idyllique, mais : « voilà, je renoue complètement avec ma famille ». Et ce n'est pas par hasard si cela s'est joué, ses relations se sont à nouveau tissées avec sa famille sur la fin de sa vie.

13)Indicibles racines (Jacques Bagouet)

Oui, moi je n'ai vu qu'une fois **tant mieux, tant mieux !** à Lyon, et le souvenir que j'ai, ce sont des blouses grises. Et les blouses grises me renvoient à la blouse grise que mon père avait dans son atelier de bonneterie. La blouse que j'ai moi-même portée ensuite lorsque j'ai travaillé, puis dirigé cette bonneterie. La blouse grise, c'était une référence directe à l'atmosphère de l'usine familiale. Bon, c'est ensuite évident dans **so schnell**, où là il transporte totalement l'univers des métiers à tricoter et de l'enfance de Dominique, notre enfance.

Et tout de suite j'ai envie de parler de la rencontre qu'on a eue Dominique et moi avant la création de **so schnell**. Il est venu un après-midi alors que tous les métiers à tricoter tournaient, et nous avons emprunté un petit couloir qui mène aux métiers à tricoter. Et le bruit des machines s'amplifiait. Et je ne sais plus si c'est lui qui me tenait par l'épaule ou l'inverse. Il me montrait quelle était déjà l'idée de la pièce **so schnell**, cette amplification du bruit des machines, au fur et à mesure où on s'approchait tous les deux de l'atelier de tricotage. Et je sentais là qu'il se passait quelque chose de très important, qui nous reliait directement à l'enfance, tous les deux. Parce que ça, c'est quelque chose que nous avons connu et lui et moi, dès que nous avons été gamins. C'est le même petit couloir que nous empruntions tous les deux pour aller justement dans ce même atelier. Et là on communiait à un bruit qui a bercé notre enfance. Et on retrouve ça complètement dans **so schnell**. Le bruit des machines qui s'amplifie, avec une petite machine à tricoter qui faisait des bandes à longueur de journée, d'un bruit lancinant de métronome.

Et on retrouve totalement ça dans **so schnell**. Et cet après-midi qu'il m'avait consacré, en fait, pour me dire un petit peu quelles étaient ses intentions, j'en garde un souvenir très ému. On plongeait tous les deux dans l'enfance.

Chaque fois que j'ai vu ces références à la famille, je lui en ai su gré et j'ai une profonde reconnaissance à l'égard de Dominique. Et je crois qu'il l'attendait. C'est sans doute un dialogue qu'il a entretenu à travers son oeuvre. Une façon de dire l'indicible, de parler des racines qu'il ne pouvait pas forcément faire émerger par la parole. Oui, c'est certain. C'est certainement un dialogue.

14)La parade de Zoulous, pingouins... (Bernard Glandier)

Il nous disait toujours, souvent en tous cas : « Jouez avec le vocabulaire ». Par exemple, il nous laissait une liberté, à partir du vocabulaire qu'il avait mis en place, de le déstructurer, de le recomposer autrement. C'est ce qu'a fait Cunningham énormément. Et cela donne aussi un sens ludique pour les interprètes. Je dirai que, de manière plus importante, cela permet aux danseurs de rentrer plus dans la matière du mouvement. Et cela permet une meilleure intégration au mouvement. En quelque sorte, on peut s'amuser avec des bribes que l'on s'amuse même à déstructurer, restructurer ensuite. Cela laisse une grande liberté. Et c'est vrai que je ne m'étais pas posé la question par rapport à cette *parade*. Mais c'est évident qu'on s'est vraiment amusé avec tous ces petits morceaux de vocabulaire, à les mettre bout à bout, à les transformer légèrement, les déformer, etc... donc c'était un véritable jeu que l'on fait avec la danse.

15)Le grave et le sérieux (Sylvie Giron)

Il y a une intention que tu peux porter à quelque chose qui peut aller avec le regard, si je le fais attentivement, ou si je le fais sans attention, cela n'a pas la même portée du tout. Il y a souvent eu ça. Je me souviens, dans **meublé sommairement**, dans le trio avec Fabrice et Hélène. Il y a des choses difficile et il y a des choses très simples. Il disait souvent : « tu dois rendre importantes les choses qui ne le sont pas. Tu fais ça, tu t'assieds par terre, si tu le fais comme quelqu'un qui s'embête, ou qui ne sait pas ce qu'il a à faire, et si tu es persuadée que ce que tu fais est moche, pas beau, et pas important, alors ce sera moche, pas beau et pas important. Mais si tu t'appliques à le faire, si tu sais dans quelle atmosphère tu es, si tu sais qu'à côté de toi il y a ça qui se passe, si tu sais où tu te trouves, et tu es attentif à ça, à la manière qu'il faut en fonction de la pièce dans laquelle tu es, alors cela aura une importance, et ce sera beau. »

Comment dire ? Je crois que c'est l'importance entre le grave et le sérieux. Ce n'est pas se prendre au sérieux. Mais c'est comme un gamin qui joue. Quand il joue, il passe gravement d'une chose à l'autre, et pourtant il joue complètement. Il prend un plaisir fou à être grave, à jouer le drame. C'est grave, mais on ne change pas le monde, et on n'est pas sérieux.

16)le sens du jeu (Bernard Glandier)

Si la danse de Dominique est liée à l'enfance c'est d'abord par ce côté ludique. Ce côté du jeu, qui fait appel à la fois à une certaine légèreté et en même temps à une certaine gravité. Comme tout jeu, il mérite une implication entière de l'interprète, donc c'est ce double aspect des choses que l'on retrouve sans cesse dans l'oeuvre de Dominique : la légèreté et la gravité . Ce qui donne aussi pour ceux qui regardent un spectacle et qui en comprennent aussi le sens, cela donne certainement un type d'émotion, et cela renvoie à des sentiments, sur l'enfance, et sur un vécu, je crois.

17)« Quand je serai grand... » (Sven Lava)

Il en parlait lui-même. J'ai le souvenir de l'avoir vu dans les interviews... dire qu'un des premiers trucs qui l'a vraiment bouleversé, c'est quand il était en voyage avec ses parents en vacances en Espagne, et qu'il a vu un danseur ou une danseuse de Flamenco. Cela l'avait foutu par terre. C'est des trucs indéfinissables, ça fait partie du Karma. Comme tout à l'heure je te disais : « Tu vois, Montpellier, j'ai fait mon premier disque à Montpellier, j'ai travaillé avec Dominique à Montpellier ». Donc lui, son lien avec l'Espagne, c'est un peu comme pour moi Montpellier.

Le fait, par exemple, que son dernier spectacle, c'est quand même un truc branché sur l'Espagne, ce n'est pas rien ! Mais ce n'est pas forcément une Espagne géographique. C'est... un peu comme on s'imagine l'Orient quand on est môme. Une Espagne qui est sûrement l'Espagne aussi, mais ça devient accessoire, le fait du territoire...

Moi, par exemple, quand j'étais môme, les premiers musiciens que j'ai vus et qui m'ont donné envie d'être musicien, c'était les Mariachis dans le marché, quand j'y allais avec ma grand-mère. Ils étaient avec le chapeau... (*il chante*) tu vois ? Donc moi, quand j'étais môme, je disais « Quand je serai grand, je serai Mexicain ». Donc peut-être que Dominique se disait : « Quand je serai grand, je serai Espagnol ». Comme les danseurs qu'il a vus.

transcription des paroles d'Anne Abeille extraites du film documentaire : « université d'été 98 » 1998

production : les carnets bagouet

réalisation : Anne Abeille

lyon – août 1998

durée : 34'

archive : D 342 (DVcam)

en voix off :

En août 1998, **les carnets bagouet** proposent un stage de 3 semaines dans les locaux du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, pour 35 danseurs professionnels.

Sylvie Giron et Catherine Legrand choisissent de travailler à partir de **meublé sommairement**, pièce créée en 1989. Riche et complexe dans son écriture et ses processus de composition, l'œuvre mêle la danse à la parole, et la parole à la musique ; par la présence sur le plateau de 8 danseurs, 2 musiciens et une comédienne.

meublé sommairement aborde différents styles de danse, la séquence nommée *Paris* est une véritable horlogerie de petits gestes légers pour 8 danseurs.

Le tango ne fait qu'effleurer les pas obligés pour dévier vers une gestuelle inspirée du style.

Les solos enfin, sont presque collés au texte, comme un paysage à la limite de l'illustration.

Les cours, les danses et les textes sont transmis par les interprètes et les collaborateurs d'origine, chaque journée commence par une mise en route selon la méthode Feldenkrais. Et chaque soir, un temps de parole est consacré à un retour sur l'expérience vécue. De plus, chaque semaine, une compagnie est invitée à montrer une proposition similaire d'œuvre chorégraphique réalisée à partir de la relation entre la danse et le texte.

Voici quelques uns de ces moments, pris sur le vif.

Se confronter à la pensée du chorégraphe sur la notion d'interprétation, pour procéder à une mise à jour du danseur comme individu responsable de l'oeuvre, de sa présence dans cette oeuvre et dans son métier.

transcription des paroles extraites du film documentaire : « histoire d'une transmission, so schnell à l'opéra » 1999

production : Daphnie productions, Les Carnets Bagouet, Opéra de Paris, Centre Pompidou

réalisation : Marie-Hélène Rebois

paris, opéra garnier - hiver 1998

durée : 53''

archive : – B 025 (Beta sp)

voix off de Marie-Hélène Rebois :

En 1990, deux ans avant sa mort, Dominique Bagouet venait de créer **so schnell**. Il se savait malade, et l'on peut penser qu'il a mis dans cette chorégraphie ce qui pour lui était l'essentiel.

En 1998, huit ans plus tard, Brigitte Lefèvre, directrice du Ballet de l'Opéra de Paris, a voulu que les danseurs de l'opéra interprètent cette pièce. Ce sont Olivia Grandville et Matthieu Doze qui ont dirigé la transmission, aidés des autres danseurs de la création.

Nous avons filmé ce travail de mémoire et de transmission des premières répétitions jusqu'à l'entrée en scène. Pour commencer, Olivia et Matthieu ont retrouvé les mouvements qu'ils allaient transmettre.

olivia grandville : ah non ! Je ne me sens pas chorégraphe, pas du tout, non. Là, c'est vraiment un travail d'interprète qu'on fait. Pour moi c'est le vrai sens du travail d'interprète.

matthieu doze : c'est la courroie de transmission.

olivia grandville : c'est tout d'un coup mettre à nu ce qui, effectivement, reste en général secret. Ce qui est notre travail - et là je me situe bien en tant qu'interprète - et dont on parle si peu souvent. Le travail de l'interprète, c'est ça qu'on fait. Simplement là, on va être obligé de le dire, de le formuler, alors que d'habitude, ce travail-là, on le garde pour nous.

*répétition du duo de **déserts d'amour***

répétition du solo de Fabrice

delphine baey : on aborde le premier jour de répétition les yeux grand ouverts parce que c'est un style qu'on découvre. On a vu quelque jours avant une K7 vidéo pour s'habituer, pour voir ce que donnait le ballet dans son ensemble. Mais à partir de là, c'est des choses qui sont nouvelles pour nous. Parce qu'on a déjà fait du contemporain mais pas du Dominique Bagouet, donc chaque fois qu'on aborde un nouveau style, il faut prendre le plus possible ce qu'on nous donne, prendre ce qu'on nous montre, et ensuite ajouter son propre style et sa propre personnalité. Cela laisse le danseur assez libre, plus que dans la danse classique où il y a quand même une espèce d'idéal qu'on essaie d'atteindre, alors que là cela permet à chacun de conserver son style, sa personnalité. Mais bon, il y a des défauts à ne pas avoir !

marie-agnès gillot : aujourd'hui, on a travaillé le contact, donc on marchait et on a essayé de sentir l'autre par le dos. Donc j'ai travaillé avec Delphine

puisque dans le duo de **déserts** cela se passe en silence, donc c'est juste des contacts de sensations d'espace et de contacts visuels mais on n'a pas de musique pour se repérer. Donc il faut vraiment qu'on soit en osmose toutes les deux.

*répétition du duo de **déserts d'amour***

olivia grandville : la seule chose qu'on s'est dite, de par mon expérience que j'avais de l'opéra, c'est que ce sont des gens ici qui passent d'une pièce à l'autre, d'un chorégraphe à l'autre, extrêmement vite, qui ont une faculté d'imitation et une faculté à apprendre rapidement des gestes très grande, et c'est en même temps une qualité, en même temps un danger pour nous parce qu'il ne faut pas qu'ils prennent les choses à toute vitesse de l'extérieur et qu'après, on ne puisse plus revenir dessus.

répétition du rôle d'Hélène dans la séquence « so schnell »

marie-agnès gillot : je sais qu'Olivia était à l'opéra une fameuse *sujet* d'ailleurs. Elle nous racontait aussi que quand elle travaillait Bagouet, elle était sur *Les Mirages* en même temps, et il lui arrivait pareil qu'à nous en ce moment : les pointes le soir, pieds nus l'après-midi.

matthieu doze : l'esprit est léger de toutes façons, même si parfois la danse est difficile techniquement, il faut arriver à trouver la légèreté là-dedans. Et ensuite, c'est des choses qui sont un peu spécifiques dans le travail de Dominique et dans **so schnell** particulièrement, ce sont des moments de presque rien, où en fait c'est toute la présence de chacun qui est mise en avant, et c'est là-dessus peut-être qu'on va avoir le plus de travail à faire pour aller toucher les gens. Dans ces matières qui sont des marches, des espèces d'attitudes de détente alors que dans le corps ce n'est pas complètement détendu, en tous cas ce n'est pas un avachissement. Donc, c'est toute l'histoire de préciser le vocabulaire suffisamment pour chacun pour arriver à trouver ces états de corps qui sont des états d'être, en fait.

rôle d'Hélène dans la séquence « so schnell »

hélène cathala : ce qui est clair, et surtout les filles à cause des pointes, c'est qu'elles ont un centre beaucoup plus haut, et un dos qui pour nous est trop en arrière. Du coup elles ont du mal à relâcher le buste. Ce que me disait Delphine : « Si je lâche, je tombe ». Et elles tombent parce qu'elles n'ont pas le poids du corps aligné de la même façon qu'un danseur contemporain. Et puis souvent, de par leur laxité – Delphine est très *lax*, ses jambes montent jusqu'où elle veut – mais cela manque parfois de force et de puissance.

répétition du duo « Bob et Bobette »

annabelle pulcini : au début, un peu de difficulté à se dire que je n'allais pas moi-même le danser, quoi ! Je me disais : « Bon, je veux bien me mettre à

regarder la vidéo, à chercher des gestes, mais j'ai quand même aussi envie de le danser. » Mais bon.

répétition du solo d'Annabelle

annabelle pulcini : j'ai toujours été très étonnée que les gens rigolent. Dominique m'avait dit : « le début, il faut que tu sois espiègle, dans cette entrée, comme ça, sautillante, un peu ». Mais évidemment lui ne rigolait pas quand on travaillait tous les deux en studio, il me donnait des consignes, mais il n'était pas plié, mort de rire. Pas du tout ! Ce n'était pas le moment. Mais je me souviens, la première fois qu'on l'a montré aux autres de la compagnie, les gens ont rigolé et j'étais très surprise.

C'est à dire que je n'avais pas du tout conscience, conscience de la gravité des choses aussi. J'étais très contente d'être enfin dans cette compagnie, tout ça... et on était vraiment porté, et en regardant maintenant la vidéo, je vois que les gestes sont tellement parlant de ce qui se passait, de la maladie de Dominique, des choses comme ça, de souvenir, vraiment une chose mélancolique, quoi... Voilà ce que je peux dire.

répétition du « premier trio »

hélène cathala : moi, je l'ai toujours senti comme un dialogue, ce trio.

fabrice ramalingom : comme des relations étranges entre les trois.

hélène cathala : oui, ça discute vraiment. Comme si chaque geste était un mot, et cela rebondit vraiment très bien de l'un à l'autre.

fabrice ramalingom : mais je ne sais plus trop si Dominique m'avait écrit ça en me le disant, mais j'ai l'impression qu'il y a beaucoup de rapport de jalousie, ou de désir, ou de chose comme ça.

hélène cathala : de séduction en tout cas. Oui.

répétition de la séquence « les Indiens »

matthieu doze : les notations, c'est évident qu'on va les utiliser. Et pour les danseurs, même si on ne va pas leur donner tous les dessins qui les concernent, c'est intéressant qu'ils les voient d'une part, et d'autre part pour certaines parties de la pièce, où c'est vraiment très précis par rapport aux dessins, qu'ils aient effectivement une feuille avec leur dessin et qu'ils puissent travailler avec ça puisque c'est aussi une des particularités du travail de Bagouet. Dominique arrivait parfois avec un dessin, le donnait aux gens et disait : « Vas-y, fais ton parcours avec ça ».

répétition de la séquence « les Indiens »

pierre darde : je suis un danseur qui a un entraînement classique. La première difficulté, c'est d'arriver à trouver le sens du relâchement dans cette danse, et des précisions sur des choses fines et sans effort, parce que nous faisons souvent un travail inverse dans les ballets classiques. C'est un entraînement beaucoup plus athlétique, qui va jouer sur un autre niveau d'adrénaline.

Donc, il y a déjà cet aspect par rapport au corps qui amène vraiment un autre sentiment de la danse.

répétition de la séquence « les Indiens »

olivia grandville : ils n'ont pas l'habitude de ces gestes-là, et tout d'un coup il faut tout faire en même temps : la qualité des gestes, l'apprentissage de la partition, l'espace. Il y a tout à gérer en même temps, et c'est ça qui est extrêmement dur pour eux. Et pour nous aussi, parce que du coup on a du mal à garder une méthode, on va dire ! (*rires*) On fourgue tout, tout ce qu'on peut, tout ce qui peut alimenter les choses, on dit tout ensemble. Et c'est sur tout le remontage comme ça. Tous les coups sont permis !

matthieu doze : non, quand même pas, en général on commence quand même avec une méthode, et puis ça se laisse tomber tout seul en fait. On peut commencer, et à partir du moment où les gens ont une partition en main, ça s'éparpille. Et c'est vrai qu'ensuite il faut les rattraper.

répétition des courses dans la séquence « so schnell »

olivia grandville : c'est une belle équipe. Avec vraiment des personnalités différentes, qu'on a découvertes au fur et à mesure du travail. Et quand même des énergies différentes. Et ça c'est bien. Cela se sent bien dans la danse « so schnell ».

séquence « so schnell » et solo d'Annabelle

amélie lamoureux : j'ai une telle étiquette de danseuse classique « *Belle au bois dormant* ». Je ne sais pas si c'est la ligne, si c'est la taille, mais j'ai quand même là [sur le front] plaqué « classique ». Donc c'est bien aussi, à moi même en premier, de me prouver que je prends peut-être autant de plaisir à danser autre chose que *La Belle au bois dormant*.

suite du solo Annabelle

amélie lamoureux : les trois premières semaines, il a fallu, pour tout le monde, pour toute la danse, toutes les danses, effacer toute expression du visage. Que ce soit le corps, le mouvement qui prenne le dessus, totalement. Et c'est pour ça qu'on a effacé « ça » [elle se redresse], on a détendu tout le visage. Bon, on a enlevé le côté que moi, je pensais être de l'expression.

fin du solo, applaudissements des autres danseurs

amélie lamoureux : on se dit : « Finalement, qu'est-ce qu'ils applaudissent ? ». C'est un peu toujours le même problème, c'est l'éducation, c'est ce qu'on vit depuis 15 ans. C'est-à-dire que ce sont les prouesses techniques qui en général valent des applaudissements. Tant qu'il n'y a pas de prouesse, il faut qu'il y ait autre chose. Et le « autre chose », moi-même je ne sais pas trop ce que c'est. Pourquoi ils m'ont applaudie ? Certainement pas parce que ce que j'ai appris, c'est long et un peu compliqué. Ce n'est pas pour ça qu'ils

m'ont applaudie. Mais je ne cherche pas trop à savoir, j'ai pris ça comme une joie.

répétition de la séquence « les chèvres »

transcription des paroles d'Alain Michard extraites du film documentaire : « encore chaud » 2003

production : les carnets bagouet

réalisation : Alain Michard

dublin – hiver 1997

durée : 73'

archive : D 300 (DVcam)

en voix off :

A Dublin, Irlande, hiver 1997.

Durant sept semaines, enfermé dans le studio avec les bruits de tuyauterie et la musique des Doors, seules les lumières et les rares sons de la ville me renseignaient sur la vie du monde extérieur, ce monde d'Irlande où vivaient nos gens de Dublin.

Là, **jours étranges**, chorégraphie de Dominique Bagouet, fut transmise par les interprètes d'origine aux danseurs du Dance Theatre of Ireland. Des images furent tournées pour en témoigner, suivant tout le processus du remontage.

Après visionnage de ces archives, parce qu'elles restituaient les moments forts de la transmission et en faisaient ressortir clairement les enjeux, il a été décidé d'en faire un film. Ce film tente de montrer le long travail de reconstruction d'une œuvre chorégraphique, d'abord décomposée puis réajustée, pièce par pièce. En un mouvement d'assimilation quasi organique, c'est une longue transformation des corps qui s'opère, successivement en crise, et en maîtrise, mais aussi leur délicat dialogue autour d'une nouvelle histoire qui s'invente.

Pour les protagonistes de cette histoire, soumis aux efforts d'une mémoire défaillante - forcément partielle et défaillante - il s'agit de trouver une voie entre un légitime souci de respecter l'œuvre et le plaisir d'en voir naître une nouvelle interprétation. La danse est avant tout une histoire d'interprétation.

jours étranges fut créée en 1990. La pièce dérouta certains amateurs de l'œuvre de Dominique Bagouet. Pour d'autres, ce fut une secousse joyeuse, truculente et sensuelle, pleine de cette force tragique propre aux œuvres de Bagouet. Elle est construite sur des schémas simples où la gestuelle se développe en parallèle sur deux registres : délicatesse, précision, ou éclatement, débordement. C'est un cadeau fait aux interprètes. Créée au plus près d'eux, elle est le sujet idéal pour montrer combien le danseur-interprète est au cœur de la création. Dépositaires et diffuseurs d'une mémoire, vivants parce que c'est vivant, ce film leur rend hommage.

Dominique Bagouet leur avait donc demandé de faire quelque chose sur le thème de ... l'amour.