

dominique bagouet, lectures d'une œuvre, les espaces de l'altérité

La seizième édition du festival Montpellier danse, en 1996, fut largement consacrée à l'œuvre de Dominique Bagouet. Trois œuvres majeures du chorégraphe y furent présentées : *assai*, repris par les carnets bagouet, dont la musique de Pascal Dusapin fut exceptionnellement interprétée par l'orchestre philharmonique de Montpellier, à l'Opéra Berlioz ; *déserts d'amour*, repris par le Dance Theatre of Ireland, donné au Théâtre de Grammont, et enfin *le crawl de Lucien*, repris par les étudiants du Conservatoire national supérieur de Lyon pour une unique représentation dans la Cour des Ursulines.

Le festival Montpellier danse confia en sus à Isabelle Ginot la conception et l'organisation d'un colloque axé tout particulièrement sur la période fondatrice présentée durant le festival : 1984-1986, moment de définition et d'établissement d'une écriture que le chorégraphe n'a cessé, par la suite, de transformer et de réinterroger. Pour la première fois, critiques, historiens, danseurs de la compagnie Bagouet et nouveaux interprètes se sont réunis pour tenter une lecture critique de cette œuvre, en mesurer l'importance historique et les traces qu'elle a laissées et qui fondent une part de la création d'aujourd'hui.

Colloque conçu par Isabelle Ginot, Montpellier, le Corum, salle Einstein, 27 et 28 juin 1996.

Communications de : Isabelle Ginot, Chantal Aubry, Lise Ott, Christine Rodès.

Interventions de : Anne Abeille, Dominique Brun, Sarah Charrier, Robert Connor, Bernard Glandier, Olivia Grandville, Simon Hecquet, Dominique Noel, Fabrice Ramalingom, Loretta Yurick.

Sommaire :

Première journée : ouverture du colloque	p. 3
Introduction	p. 5
<i>L'artiste et l'institution : l'exemple Bagouet</i> par Chantal Aubry	p. 5
<i>L'esprit-Bagouet ou les vertus du paradoxe</i> par Christine Rodès	p. 12
Débat	p. 18
- les premières années – la notion d'ambiguïté et de précocité chez Dominique Bagouet	p. 18
- <i>insaisies</i> – 1982	p. 19
- L'intuition chez Dominique Bagouet	p. 20
- La musique	p. 20
- Le contexte des années 70	p. 21

- Le contexte des créateurs	p. 21
Table ronde : « Y a-t-il une technique Bagouet ? »	p. 23
Interventions du public	p. 33
- La place de l'improvisation	p. 33
- Etat d'esprit, état de corps	p. 35
- L'humanité, l'autonomie du danseur	p. 36
Conclusion de la table ronde	p. 37
Deuxième journée du colloque	p. 39
Introduction	p. 39
<i>Dominique Bagouet, histoire d'une implantation</i> par Lise Ott	p. 39
<i>La cicatrice du classique ou le fantôme de la monstruosité</i>	
par Isabelle Ginot	p. 45
Débat	p. 49
- Question de liberté	p. 49
- Le rapport du classique au contemporain	p. 49
Table ronde : « La transmission »	p. 54
- La découverte et l'apprentissage du style dans <i>déserts d'amour</i>	p. 54
- Le point de vue du transmetteur	p. 56
- Reprise d' <i>assai</i> par les carnets bagouet	p. 57
- Le point de vue du responsable artistique	p. 58
- La notation d' <i>assai</i> en système Laban	p. 58
Débat	p. 62
- L'évolution des interprètes et des interprétations	p. 62
- Revenir à l'écriture	p. 63
- Connaître l'œuvre pour l'interpréter	p. 64
Conclusion	p. 66

Première journée : ouverture du colloque

jean-paul montanari : merci à vous d'être avec nous pour ouvrir cette première matinée de cette rencontre, ce débat, et puis finalement ce colloque, peut-être bien, sur l'œuvre de Dominique Bagouet.

Il faudrait remercier beaucoup d'entre vous, les uns et les autres. Si vous voulez bien, je vais réunir tous mes remerciements en un seul, je vais remercier Henri Bagouet, qui est au premier rang, là, le père de Dominique, et qui nous honore de sa présence ce matin. Merci, Henri, d'être avec nous. On va essayer de, comment dire, de mettre entre parenthèses, ou de mettre de côté, ou simplement calmer son émotivité, son émotion ; et puis essayer de rentrer dans le vif du sujet, qui est l'œuvre de Dominique Bagouet. Celle qui reste finalement vivante, puisque dans ce festival, trois ans et demi après sa mort, on a réussi à remonter à la fois **déserts d'amour**, la pièce de 84, **le crawl de lucien**, la pièce de 85, et **assai**, la pièce de 86.

C'est sous l'égide et sous la responsabilité d'Isabelle Ginot que ce colloque a été organisé. Yves Larbiou est à côté d'elle, qui est bien sûr président du Festival Montpellier Danse depuis très longtemps, mais aussi depuis quelques temps l'adjoint à la culture de la ville de Montpellier, Chantal Aubry, qui a écrit le premier et seul livre sur Dominique Bagouet, et notre amie Christine Rodès qui a aussi beaucoup travaillé là-dessus. Voilà. Donc, je vais vous les laisser, et je vous souhaite une bonne matinée de travail.

yves larbiou : chers amis, bonjour, donc en tant qu'adjoint au maire, délégué auprès de Georges Frêche, de la vie culturelle montpelliéraine, en tant aussi, comme l'a dit Jean-Paul Montanari, de président de Montpellier Danse, donc, je tenais tout particulièrement à vous accueillir pour l'ouverture de ce premier colloque sur l'œuvre de Dominique Bagouet.

Je voudrais dire aussi toute mon émotion. Vous êtes donc des hommes et des femmes, acteurs et témoins de la vie culturelle, tout particulièrement, vous êtes du monde de la danse. Beaucoup font partie de ce que le monde du 17 juin 1993 appelait la tribu Bagouet. Je dirai que nous sommes tous de la famille Bagouet. Je suis un élu de cette ville, qui a eu la chance, la grâce d'être témoin, d'être nourri de ce que Dominique a apporté à cette ville. Permettez-moi un retour en avant. Montpellier et la danse, c'est une jeune histoire fort riche, qui démarre au début des années 80. Et permettez-moi de lire un passage de ce livre de Chantal Aubry pour parler de ce moment, de ce début, de ses commencements. *"En décembre 79, Georges Frêche est venu voir le spectacle, c'était à l'Opéra comédie. A l'entracte - c'est Dominique qui parle - il entre dans ma loge, s'assoit sur ma table de maquillage et me dit : « Monsieur Bagouet, c'est superbe, ce que vous faites. Est-ce que cela vous dirait d'habiter Montpellier, avec votre compagnie ? ».* Je voyais le bout du tunnel, je le regardais les yeux écarquillés, disant : oui, Monsieur le Maire, demain si vous voulez.

Et voilà comment a commencé cette rencontre. La ville offre donc à ce moment-là un port d'attache à ce jeune talent prometteur, lauréat du concours de Bagnolet. Dominique Bagouet offre à la ville son génie créatif, et très vite toute sa renommée. A petits gestes, à pas subtils, il invente son style.

Et devient un des grands, modestes, de la danse contemporaine. Avec le festival Montpellier Danse qu'il crée et dirige en 81, relayé ensuite par Jean-Paul Montanari, il installe sa compagnie à l'Opéra, dans l'espoir d'un centre qui pourrait mieux répondre aux besoins nouveaux qu'il a fait naître, qu'il a fait germer d'ailleurs dans cette ville. Il a travaillé, il a conçu ce projet de centre chorégraphique. Hélas, il nous a quittés avant. Ce centre va ouvrir à la fin de l'année. Il en a réalisé le projet. Et Montpellier, grâce à lui, est devenue une pépinière de la danse, une des capitales de la danse contemporaine. Dominique est parti, il avait créé quelques années auparavant **le saut de l'ange**. Il continue à chorégraphier en nous tous ce qu'il peut y avoir d'angélique. Merci Dominique, merci à vous tous qui êtes là. Merci au directeur du festival, Jean-Paul, merci à Isabelle Ginot et à vous tous qui allez nous permettre de vivre en avant ce que Dominique nous a apporté. Merci.

Introduction

isabelle ginot : merci Yves Larbiou. Je ne vais pas faire une troisième introduction, beaucoup de choses ont été dites. Simplement, pour vous donner un peu l'esprit dans lequel on a travaillé pour ces deux demi-journées, dire qu'on a essayé de croiser trois types de regards différents : le regard de nous autres critiques ou historiens qui observons cette œuvre depuis longtemps, de l'extérieur ; le regard des interprètes de Dominique, ceux qui étaient dans la compagnie à différentes époques ; et les nouveaux interprètes de l'œuvre de Dominique, et quelqu'un qui sera là demain, qui est un peu à mi-chemin des deux, Jean Rouaud, qui nous fait le plaisir de nous rejoindre pour nous parler de sa rencontre avec Dominique Bagouet puisqu'il aurait dû travailler sur les créations qui n'ont pas vu le jour en 1993.

Donc l'idée, c'est de croiser ces regards, de voir aussi si aujourd'hui on peut observer cette œuvre de Dominique Bagouet avec un tout petit peu moins de rapport affectif et simplement mieux mesurer peut-être ce que cette œuvre a représenté dans l'histoire de la danse en France. Et puis profiter bien sûr de la magnifique programmation – je le dis parce que j'ai été très touchée quand Jean-Paul m'en a parlé – l'occasion de voir ces trois pièces : **déserts d'amour, le crawl de lucien** et **assai**. Donc une sorte de trilogie de 84 à 86, qui est une occasion unique, et une première occasion, puisque même du vivant de Dominique et de la compagnie, cela n'avait jamais eu lieu.

Voilà, donc j'espère que ce sera une occasion de revisiter cette œuvre. Et c'est peut-être une des premières occasions aussi en France de se pencher spécifiquement sur une œuvre de chorégraphe et de commencer à l'aborder dans différents modes d'approche. Je vais maintenant passer la parole à Chantal Aubry, dont je vais redire qu'elle a écrit le seul et magnifique livre consacré à Dominique. Elle l'a écrit un peu avec Dominique aussi. Et elle va nous parler de ce qu'Yves Larbiou a commencé à aborder, c'est le rapport de Dominique avec l'institution et le centre chorégraphique.

Communication de Chantal Aubry : « L'artiste et l'institution : l'exemple Bagouet »

chantal aubry : c'est plus comme témoin que comme chercheur que j'aborde cet exposé. Je suis journaliste, et c'est d'abord comme critique de danse que j'ai connu Dominique Bagouet en 1981, au moment où il s'installait à Montpellier. Très vite s'est instauré entre nous un échange professionnel chaleureux, dont l'espièglerie et la dimension d'humour n'étaient jamais absentes. Cette complicité a fait peu à peu place à une vraie amitié, qui se renforcera encore au cours de la rédaction du livre que j'ai fait sur lui, avec lui et à sa demande, en 1988. Lequel livre a été publié chez l'éditeur Bernard Couttaz en 1989. C'est sur la base de la confiance qu'il m'avait accordée que je m'autorise aujourd'hui à aborder le sujet pour lequel j'ai été sollicitée dans le cadre de ce colloque.

« *L'artiste et l'institution : l'exemple Bagouet* ». Un sujet pour le moins délicat. D'accord avec Montpellier Danse, j'ai voulu en effet me concentrer sur cet aspect du rapport au pouvoir qui en toute circonstance conditionne le travail de l'artiste. Et si, dans l'intitulé de cet exposé nous avons retenu les termes "institution" et "exemple", c'est bien sûr à dessein. Pour mettre l'accent sur cette spécificité du système institutionnel français dans lequel l'artiste est « soutenu » financièrement, à tel point que les Français sont souvent enviés dans le monde, particulièrement par ceux de leurs confrères qui vivent dans les pays d'économie libérale, où l'art est financé par des fonds privés. Mais aussi un système où l'art aidé et « institutionnalisé » se retrouve contraint, enserré qu'il est dans un réseau d'obligations – le fameux cahier des charges - parfois contraires au rythme naturel du travail créateur.

Le titre choisi nous permettait ainsi de souligner d'emblée ce que les conduites de Dominique Bagouet ont pu avoir d'exemplaire, face à l'institution et au pouvoir, qu'il soit politique, économique, médiatique. Préserver son indépendance, avancer dans son travail et rien que dans son travail, ne pas faire de concession au marché,.. S'il ne se répandait pas complaisamment sur la question, il la mettait simplement en oeuvre, je dirai « naturellement », sans faire de théorie, ni de discours. C'est cette fermeté particulière, cette dimension éthique du personnage qui constituent le fil de mon exposé. Une dignité face au pouvoir, une « rébellion douce » qui, peut-être, ont fait que sa carrière a progressé sûrement... mais lentement. En tout cas, plus lentement que d'autres. D'où parfois son impatience. Mais c'est aussi ce qui a fait qu'il a toujours été estimé, voire admiré par la plupart des chorégraphes de sa génération, et ce, de plus en plus, à mesure que les années passaient. Ce qui fait enfin que l'oeuvre qu'il nous laisse est ce qu'elle est. Forte et cristalline.

Dominique Bagouet et la ville

Mais d'abord un peu d'histoire. Celle de son installation à Montpellier et de l'évolution de sa compagnie en Centre Chorégraphique National. C'est en soi une histoire qui me semble tout à fait significative, elle nous instruit sur la question de la reconnaissance de l'artiste par les collectivités territoriales, en même temps que par l'état central, par le pouvoir économique, en l'occurrence par les diffuseurs, enfin par ce qui pourrait être un contre-pouvoir, et qui ne l'est pas, en l'occurrence les médias. Quand Dominique Bagouet s'installe à Montpellier, en 1980, c'est un choix raisonnable et pragmatique. Il abandonne la précarité des compagnies indépendantes travaillant à Paris. Mais ce n'est pas un choix pour autant « enthousiaste ». Il se sent éloigné, un peu exilé de « là où les choses se passent ». Venu de ce qu'on appelle encore la province, il est peut-être alors dans un état d'esprit légèrement parisiano-centré ; tout en critiquant la capitale, il considère, comme d'ailleurs la plupart des gens à l'époque, que la reconnaissance passe par elle. Le phénomène s'est un peu dilué aujourd'hui, mais à la fin des années 70, on est encore dans un rapport assez classique Paris/province.

Dans la grande foulée de la décentralisation lancée en 1981 après l'arrivée de la gauche au pouvoir, les pouvoirs des collectivités locales montent en puissance : villes, départements, régions sont désormais de plus en plus décisionnaires et pourvoyeuses de moyens, notamment en matière de culture. Inutile de revenir sur le rôle moteur de Georges Frêche pour la ville de Montpellier, qu'il a transformée, spectaculairement, en l'espace de vingt ans. A Montpellier plus qu'ailleurs, la culture a été prise en considération, à la fois comme moyen de développement et comme symbole de modernité et de renouveau. La danse contemporaine a été clairement sollicitée pour ce qu'elle porte en elle de créativité. Mais enfin, si l'intention était spectaculairement exprimée, la mise en œuvre a été parfois plus ... platonique.

Disons que le pouvoir politique en général, qu'il soit local ou national, aime bien la danse parce qu'elle produit de bons effets médiatiques en coûtant moins cher que d'autres arts. Il n'y a aucun cynisme à constater cela, ce serait au contraire de la tartufferie d'escamoter cette donnée essentielle du rapport de l'artiste au pouvoir. Il n'empêche, grâce à l'appui de la municipalité, la compagnie a pu travailler pendant des années au calme, dans les combles de l'Opéra, où elle disposait d'un studio et de petits bureaux. Elle n'était pas pour autant luxueusement logée, elle était même franchement à l'étroit, et Dominique a dû supporter cette situation pendant longtemps, trop longtemps. Très vite, il a d'ailleurs exprimé le désir de disposer, comme les autres directeurs de centres chorégraphiques nationaux, d'un lieu spécialement fait pour la danse. Mais il a, comme on sait, mis de longues années pour l'obtenir. Dans une interview qu'il m'avait accordée, Dominique n'avait pas caché son impatience, confronté qu'il était à d'autres grands travaux entrepris à Montpellier, alors que le projet de centre chorégraphique, lui, piétinait. C'est la question de sa reconnaissance qu'il posait ainsi sciemment à Georges Frêche. La construction d'un centre chorégraphique non seulement était nécessaire pour travailler et se développer, mais elle avait force de symbole. Dominique Bagouet n'a jamais faibli. Il y a eu là quelque chose de l'ordre du bras de fer avec la municipalité. Dans ce domaine, comme dans d'autres. Par exemple, Dominique n'a jamais consenti à s'engager dans les combats politiques qui étaient ceux de la municipalité. Il jugeait que ce n'était pas le rôle d'un artiste de devenir, en quelque sorte, agent électoral d'un pouvoir, quel qu'il soit. La pression était telle, parfois, que cette position n'a pas été facile à tenir. Il l'a tenue.

L'énergie qu'il a déployée pour obtenir un lieu aura finalement profité à Mathilde Monnier, la chorégraphe qui lui a succédé à la tête du Centre chorégraphique national, et les choses sont bien ainsi. Je tiens également à rappeler comment Dominique a longuement réfléchi et travaillé avec les architectes chargés de la réhabilitation du couvent des Ursulines dans lequel le CCN est désormais installé. Il n'est pas indifférent de souligner que ce qu'il a obtenu, il l'a obtenu pour d'autres. Là aussi le symbole reste fort.

Pour le reste, quels que soient les aléas, Dominique a peu à peu imposé des pratiques originales, notamment en matière de transmission, de pédagogie et de partage, à une époque où la profession n'avait pas encore

commencé à réfléchir sur ces sujets. Dès les premières années du festival qu'il a créé en 1981 et dont il passera la direction à Jean-Paul Montanari, il met en œuvre l'idée d'un campus, embryon des structures de formation qu'il inventera par la suite. Il s'intéresse aussi au travail des compagnies en régions. Et surtout, très vite et très clairement, il donne leurs chances aux danseurs de sa compagnie, dans leur désir de s'exprimer comme chorégraphes. A l'époque, personne ne faisait cela dans les CCN. Incontestablement, il aura été le premier artisan du développement chorégraphique de la région Languedoc-Roussillon, allant avec intelligence au-delà, et de façon très personnelle, du cahier des charges de toute façon imposé aux chorégraphes « implantés ».

L'état et le chorégraphe

Comme je l'ai suggéré au début de cet exposé, avec l'Etat, Dominique Bagouet n'a pas eu un dialogue facile. D'une façon générale, pour le pouvoir, l'artiste est en quelque sorte un enjeu. Qu'il s'agisse du pouvoir central, ou d'un pouvoir municipal puissamment incarné, ce qui était particulièrement le cas de la ville de Montpellier. Du point de vue du pouvoir, l'artiste peut et doit certes être aidé, mais il est aussi « un instrument », il est avant tout un faire-valoir. A ce titre, on le préfère « domestiqué ». Et les représentants du pouvoir, qu'il soit institutionnel ou économique, ont une sorte de propension naturelle, plus ou moins avouée, à confondre mission de service public et/ou action de mécénat avec prise de contrôle sur l'artiste. Il y a comme une disposition naturelle du pouvoir à s'approprier l'artiste. Les moyens sont plus ou moins drastiques selon la nature même de ce pouvoir, selon qu'il est ou non démocratique.

Or l'art doit être en principe le lieu d'élection, le lieu cardinal de l'indépendance, face au pouvoir. Le lieu où l'individu, par l'acte créateur même, affirme sa liberté. On peut dire, à la limite, que la nature même du pouvoir est dans l'absorption de cette liberté. Et que pouvoir et acte créateur sont très profondément antinomiques.

A partir de ce qu'on a appelé les « années Lang », l'art contemporain a été très soutenu, mais en même temps il a été, justement, très instrumentalisé. Le bénéfice médiatique qu'en a tiré le ministre de la Culture est peu contestable, il n'est d'ailleurs pas contesté... Comme on sait, la danse a néanmoins profité de cet élan, à tel point qu'une délégation à la danse, dotée d'une autonomie relative, a été créée au sein de la Direction de la danse et de la musique, ce qui n'existait pas auparavant. Pendant plusieurs années, ce poste a été occupé par Brigitte Lefèvre, ancienne danseuse de l'Opéra de Paris et créatrice, au début des années 70, avec Jacques Garnier, du Théâtre du Silence. A ce titre, Dominique et elle se connaissaient déjà bien.

Le dialogue qu'il a eu avec elle en tant que représentante du pouvoir a été, je dirais, musclé. Il a parfois tourné au face à face, notamment sur la question, fondamentale, de l'enseignement et de la transmission. Quelles qu'aient été les qualités de gestionnaire et le dynamisme dont Brigitte Lefèvre

a fait preuve à la tête de la délégation, il faut insister sur le fait qu'elle n'a pas voulu entendre le discours pourtant précurseur de Dominique sur la question de la formation des danseurs. Dominique savait ce qu'il pouvait transmettre, il avait un projet cohérent, qui a été constamment « retoqué » par le Ministère. Un Ministère toujours conditionné par un enseignement centralisé, issu du modèle classique, lequel ne laissait qu'une place marginale à la formation issue des créateurs eux-mêmes.

Sur ce dialogue difficile, Brigitte Lefèvre a néanmoins témoigné à sa manière. *« Chez Dominique, a-t-elle reconnu, il y avait une défiance naturelle de l'artiste à l'égard de l'institution. C'est normal. En ce qui me concerne, je le percevais peut-être trop comme une personne. Nous nous connaissions depuis longtemps. Jacques Garnier et moi l'avions invité à La Rochelle quand nous étions au Théâtre du Silence, mais ce que j'ai toujours perçu en tous cas, c'était sa résistance, son aptitude à la résistance. Ces résistances en forme de certitude d'artiste. Il disait toujours : « c'est très délicat », dans le sens : la situation est délicate. Et c'est ce qui l'intéressait le plus, quand c'était délicat ! »* J'aime beaucoup la manière dont Brigitte Lefèvre parle de cet usage ambivalent qu'il avait du terme « délicat ». Là où délicat signifiait pour lui résistance. D'autant qu'à travers cette formule, se dessine le portrait d'un artiste qui en tous cas était là où doit être un artiste, là où ça résiste. La fin des années Lang a été malheureusement marquée par la prolifération d'artistes, disons "non résistants" pour ne pas dire opportunistes. C'est peu de dire que Dominique Bagouet s'est tenu, de l'avis unanime, aux antipodes de ce type de comportement. Il n'a jamais fait, comme on dit familièrement, « là où on lui disait de faire ». Il était aimable, il n'était pas lisse.

« L'éthique, écrit Spinoza, n'est pas l'œuvre d'un jour, elle réfute autant qu'elle expose, elle discute, critique, rectifie autant qu'elle établit sa propre vérité. La nature polémique de l'éthique, pour être discrète, ne fait aucun doute ». Je trouve que ce constat va très bien pour Dominique.

Cette école de danse qu'il appelait de ses vœux, il ne l'a pas obtenue. Sinon sous la forme de la Cellule d'Insertion professionnelle qu'il a pu monter dans les dernières années. De ce peu de chose, il a fait d'ailleurs quelque chose de formidable, recrutant bien et formant magnifiquement de jeunes danseurs qui très vite ont à leur tour brillé, chez lui, et, depuis, dans d'autres compagnies. Mais le fait de n'avoir même pas vu l'ébauche de cette école a été une grande déception pour lui. Car ce désir d'école n'était évidemment pas un caprice. Il s'inscrivait comme une suite logique de l'invention d'un langage, dont les interprètes et les notateurs reconnaissent aujourd'hui la richesse et la difficulté. Mais il y avait plus. Dominique avait compris la faiblesse du système d'enseignement centralisé et corporatiste. Il avait une vraie vision pédagogique, et il avait pleine conscience qu'il lui fallait pour cela un lieu spécifique. Pour ce qui se transmet d'artiste à artiste et que Dominique savait posséder. C'est pour des choses comme celles-là que des générations de danseurs ont fait et font encore le pèlerinage de Wesbeth chez Merce Cunningham. Il a fallu trente ans, quarante ans, à Cunningham pour y parvenir. Dominique Bagouet lui, n'a pas eu le temps, il a seulement commencé. *« Je le voyais comme un jeune homme pressé »*, admet

aujourd'hui Brigitte Lefèvre. Elle reconnaît de bonne foi que, croyant hiérarchiser les urgences, et peut-être « *trop proche de lui* », elle n'a pas pris la mesure de cette revendication d'artiste. « *Il n'était pas seulement mû par un désir, il savait aussi qu'il devait le faire.* »

L'artiste et « le marché »

Artiste dérangeant, qui bousculait à chaque spectacle. Artiste intrépide, qui posait toujours une question nouvelle alors que les spectateurs s'efforçaient encore de comprendre celle qu'il avait posée la fois d'avant. Artiste novateur au sens plein du terme : Dominique Bagouet n'a pas été reconnu non plus par le marché.

Je vais aborder encore quelque chose d'un petit peu... délicat. On sait qu'il faisait peur aux programmateurs. Et cela jusqu'au sommet de la pyramide. Cette programmation parisienne tant désirée, qui n'est venue finalement qu'avec beaucoup de retard, si on compare avec les autres chorégraphes de sa génération. Par exemple la première date de programmation du spectacle de Dominique - je parle de mémoire, on rectifiera si je me trompe - **meublé sommairement**, est en 1990. Et il a été donc programmé au Théâtre de la Ville pour la reprise du **saut de l'ange**, mais plusieurs années après la création du **saut de l'ange**, qui date de 1987. Alors encore un effet pervers du centralisme qui aboutit à surdimensionner les choix subjectifs de quelques personnes qui, si elles n'étaient pas placées dans des positions anormalement stratégiques, auraient après tout le droit de se tromper. Je pense qu'ici tout le monde sait de qui je parle. La responsabilité du marché est grande en effet. Mais celle de Dominique en l'occurrence est magnifiquement assumée. Il aurait pu, s'il avait voulu, fabriquer des produits rassurants. Il avait beaucoup de métier, beaucoup de savoir-faire. Cela lui aurait été facile. Mais jamais il n'a consenti à cela. Et c'est fondamental. J'ai déjà insisté sur ce point : Dominique Bagouet n'était pas quelqu'un de violent, il ne faisait pas non plus de leçons de morale, comme on pu le faire d'autres chorégraphes de sa génération. Il ne se commettait pas non plus dans des manœuvres de séduction facile, dans le tête-à-tête avec le pouvoir. Il savait, comme on dit "mettre les formes", mais ça ne l'empêchait ni de résister, ni parfois d'être en colère.

Je passerai sur la question de la reconnaissance ou non de la presse, parce que cela a été très divers. De toutes façons, je pense qu'il faudrait un colloque pour parler du rapport de l'art à la presse. Et à la limite, je ne sais pas si cela serait si passionnant que ça. Parce que je considère la presse comme un artefact, comme un élément de la société du spectacle, et qu'en fait, elle n'existe plus du tout, du moins dans sa fonction critique.

Le pouvoir de l'artiste

Donc, je crois que je vais terminer sur un aspect de Dominique qui me paraît beaucoup plus intéressant, qui est l'exercice du pouvoir lui-même. Liliane Martinez, qui a travaillé avec lui à partir de 1990, en tant que co-directrice du

centre chorégraphique, observe justement que dans ce domaine, comme dans les autres, Dominique ne discourait pas, mais il faisait. Elle expliquait : « *On ne peut pas dire < je suis chorégraphe > ou < je suis metteur en scène> et dire < je ne veux pas le pouvoir > Il faut assumer.* » Et elle ajoutait « *le jour où Dominique l'a décidé, il a <la corbeille entière>* », l'expression est jolie. Il n'en a pas usé non plus de façon voyante ou sottise, il a grandi dans ce domaine en même temps qu'il grandissait comme artiste. Je trouve ce parallèle tout à fait juste. D'autant que, selon Liliane Martinez, il était dans un vrai partage du pouvoir. Assumer les responsabilités avec Dominique, ce n'était pas s'occuper de, mais travailler avec. Ce sur quoi elle insiste, c'est sur la conscience juste, et de son pouvoir et des limites de celui-ci. « Son rapport au pouvoir était d'une intelligence extraordinaire, dit-elle. Il n'obtenait rien en imposant, rien par la coercition. » C'est rare et c'est effectivement la marque des grands artistes.

Je terminerai en citant Dominique lui-même. Il l'a expliqué dans un long entretien avec Isabelle Ginot sur **insaisies**, resté jusqu'ici inédit. La pièce n'avait pas été véritablement vue à l'époque. Et cela me fait tout à fait penser à ce que Cunningham disait un jour où il était à Angers au CNDC : « *Il y a 20 ans, les gens ne voyaient pas! (au sens littéral du terme), ce que je faisais. Maintenant, ça y est, ils voient !* »

Je pense qu'avec Dominique, il y a eu complètement cet effet-là.

Revenons à **insaisies** et au doute qu'il exprime à l'occasion de cet entretien : « *Je me suis fait une sorte de surprise dans cette pièce. Je me suis retrouvé dépassé par mon inconscient. J'ai mis sur le plateau quelque chose que je trouvais intimement très drôle. Mais c'était tellement intime, tellement personnel et précis qu'une fois mis en danse et interprété, cela ne donnait pas du tout ce que je pensais, pour les spectateurs. Et tant mieux! ajoute-t-il, parce que, comme c'était très radicalement opposé à ce que je voulais faire, cela m'a vraiment confirmé dans l'idée qu'il n'y a aucune certitude dans la création. Le créateur est aux prises avec quelque chose qui est plus fort que lui. L'enchaînement des choses, la matière elle-même, qui a ses lois. J'ai été dérouté. Je me suis dit que j'étais emprisonné de forces et qu'il ne fallait pas chercher à avoir des idées. J'ai senti qu'il ne fallait pas fonder mon travail sur une idée, mais plutôt sur une façon de penser, un état de pensée, mon état à moi, comme personne* ». Je trouve cela bien.

Un autre jour, c'était à propos des **petites pièces de berlin**, il a redit cela mais autrement. Il constatait simplement que dans l'exercice de son art, il doutait et qu'il doutait de plus en plus. Et c'était précisément ce doute qui l'intéressait. Et il citait l'exemple de Rimbaud partant en Abyssinie. « *Derrière le doute, il y a toujours la certitude de quelque chose, je suppose. Ou alors c'est la mort. Derrière le doute de sa propre poésie, de sa propre vie, Rimbaud avait la certitude qu'il fallait qu'il parte en Afrique* ». Comme Rimbaud, oui, Bagouet doutait. Mais il savait que le doute était l'autre face de la certitude. La face douloureuse, mais le moteur. Alors que dire de plus? Dominique Bagouet, parce qu'il doutait justement, savait ce qu'il voulait et comment il le voulait. Comme le disait Brigitte Lefèvre à son propos, c'était la certitude de l'artiste qui sait pourquoi il doit faire ce qu'il fait. Pas plus, pas moins.

Je crois que je peux m'arrêter là. Je crois que je suis arrivée à ne prononcer que deux fois le mot "éthique", mais on aura bien compris que c'était ça dont il s'agissait et que Bagouet, par son œuvre même et la façon dont il l'a élaborée, a su opposer son éthique au système. Nous retrouvons intacte cette intégrité-là. Et c'est pourquoi aujourd'hui encore, cette liberté de l'artiste parvient jusqu'à nous et nous reconforte. Alors, si vous le voulez bien, je terminerai sur une ultime citation, qui va, là encore, parfaitement à Dominique : « *L'Éthique, livre parfait, unique, fermé sur lui-même comme une sphère de cristal où se reflète la totalité de l'être, explique tout, sauf la présence même de l'éthique* ».

(applaudissements)

Communication de Christine Rodès : « L'esprit-Bagouet ou les vertus du paradoxe »

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

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

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

Les influences, il les travaille au corps. Dans **déserts d'amour** et **le crawl de Lucien**, il décale le vocabulaire classique en se servant peut-être des inventions de Cunningham : décentrement, divergences des extrémités du corps, exploration de toutes les directions, changements de vitesse inouïs à l'intérieur d'une même séquence : dans le lent le rapide, dans le rapide le

calme. A la deuxième section de **déserts d'amour**, des lignes d'unisson s'installent mais dans de multiples directions et puis sautent « à gué », un danseur sur deux faisant la même chose tandis qu'apparaissent des danseurs irréguliers, non conformes, achevant leur partition propre.

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

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

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

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

Cette découverte inventive quoique sans cesse maîtrisée de l'espace se déploie plus particulièrement dans **le crawl de lucien**. Tout est mouvement dans cette pièce et tout est contrôlé. Peu d'élan, peu de traversées mais un continuum mobile qui décompose et accumule les figures jusqu'à gagner insensiblement tout l'espace... On est tenté parfois de compter le nombre de micro-aventures qui adviennent dans le corps d'un danseur qui se déplace sur deux mètres de scène !

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

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

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

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

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

Encore un paradoxe ! Voilà donc un drôle de théâtre sans personnages mais avec figures, et sans scénario mais avec une langue gestuelle oh combien différenciée, des signatures très particulières : qui peut oublier, dans **assai**, le tressaut et le dandinement des docteurs, le pas de quatre détraqué des poupées russes, les pas de géants des créatures... comme plus tard on

n'oubliera pas la course du petit cheval de Sonia Onckelinx dans **le saut de l'ange**, le saut-badaboum de Rita Cioffi dans **necesito**, la gigue déglingue d'Hélène Cathala dans **jours étranges**, j'en passe et des meilleures, chaque spectateur a ses citations préférées.

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

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

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

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

Quant aux costumes, ils ne sont jamais illustratifs d'une seule humeur mais bien au contraire rappellent des temps et des espaces parfois très éloignés : dans la première version de **déserts d'amour**, ce sont des pourpoints à la Watteau mâtinés de tenues d'escrimeurs contemporains, avec une pointe de casaque futuriste. Dans **le crawl de lucien**, Dominique Fabrègue, qui signe les premiers d'une longue suite de trésors, en rajoute dans le rose-rose, le soyeux-

drapé-surpiqué-plissé-décalé et réussit à garder tout ensemble, en une magnifique intuition, la sophistication des lingeeries hollywoodiennes et la simplicité des tuniques grecques. Et dans **assaï**, si les vampires tiennent du rat d'hôtel, de l'insecte et du plongeur sous-marin, les docteurs, eux, lorgnent un peu du côté des mandarins chinois.

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

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

Puisque c'est lui qui parle ainsi, c'est lui qui me souffle une conclusion.

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

Il disait aussi « je ne suis pas quelqu'un de tranquille, je suis sans cesse perturbé par les autres ». Sensible à la différence, au trouble qu'elle génère, il provoquait en lui-même son altérité, se mettant en danger volontairement et avouant dans un demi-sourire « Je dois sans cesse maintenir mon identité à flot et ce n'est jamais gagné ».
(applaudissements)

Débat :

Les premières années – la notion d'ambiguïté et de précocité chez Dominique Bagouet

isabelle ginot : je voudrais remercier Chantal et Christine, et reparler du titre de ce colloque. Je crois que les espaces de l'altérité, on en a eu plus qu'un aperçu aujourd'hui. Quand on parle de Dominique Bagouet, dès qu'on avance une proposition, il y a toujours un "oui, mais en même temps, il y avait aussi". Et je crois que c'est aussi vrai dans son rapport à l'institution et au cadre social que dans son rapport à la création. Et c'est pour cela que je souhaitais que les deux soient totalement articulés l'un avec l'autre.

Je vais vous proposer un débat sur ces deux superbes interventions, si vous avez envie d'en parler tout de suite. Jean Rochereau, danseur de la toute première compagnie de Dominique Bagouet, et montpelliérain aujourd'hui.

jean rochereau : je voudrais souligner quelque chose qui relève de mon expérience avec Dominique, qui remonte à notre période commune chez Félix Blaska, au début des années 70. C'est quelque chose dont je n'ai pris conscience que longtemps après, en fait. Vous avez souligné l'ambiguïté. C'est quelque chose qui m'a énormément étonné : la précocité de cette ambiguïté. Qu'on se pose des questions lorsqu'on a trente ans d'expérience et qu'on a eu beaucoup de déconvenues, c'est quelque chose d'assez habituel. Par contre, qu'il y ait la conscience que derrière toute certitude il y a une interrogation, c'est très rare, et c'est quelque chose de présent chez Dominique extrêmement tôt. Je peux le citer, déjà à l'époque où nous travaillions chez Blaska. Il avait 17 ans. Et en même temps, l'opposé de cela, c'est à dire des certitudes.

Je me souviens d'un débat qui avait eu lieu à Colombo. Nous étions en tournée avec Félix Blaska et nous avons travaillé dans une école de danse qui était en même temps une école de musique. Et il a eu tout de suite des interrogations puisque la manière de travailler de ces gens qui nous recevaient dans cette école sri lankaise était bien différente de notre manière de travailler à nous, chez Blaska. Et du coup, cela a lancé un débat sur l'art de Félix Blaska, que nous admirions totalement. Nous dansions cela avec un plaisir extrême! Et pourtant, Dominique d'un seul coup a soulevé un débat, qui a d'ailleurs entraîné un clash avec Félix, qui n'avait pas compris! Mais je le relate parce que cela veut dire que, déjà à cette époque, Dominique pouvait à la fois adhérer totalement à un spectacle, le danser avec une spontanéité entière, et en même temps le contester radicalement, c'est à dire : "*je ne veux pas faire cet art-là!*". Ce qui est tout de même très exceptionnel, quoi!

Et enfin, cette même précocité dans la relation avec l'institution. Nous avons parlé ensemble du concept d'implantation bien avant qu'il soit quelque chose de connu, lorsque nous nous sommes retrouvés à Bruxelles. Il n'était plus dans la compagnie de Maurice Béjart, mais dans un petit groupe qui

s'appelait Chandra. Et déjà à cette époque nous avons parlé de la possibilité de travailler en province, d'associer la vie d'une compagnie avec un festival, avec un enseignement, avec le concept d'école de danse, d'action culturelle, etc... Donc, tout de même c'est assez sciant! Il était très jeune, et il avait déjà ces formulations invraisemblables ! Moi qui avais beaucoup plus d'années que lui et qui avais envie de liberté, de choses comme ça. Dominique était capable d'une très grande violence dans son discours! Me disant : « *enfin Jean, qu'est-ce que tu veux? Comment est-ce que tu peux ne pas vouloir une compagnie?* » Des choses incroyables! Et je lui demande à la fin : « *mais enfin Dominique, qu'est-ce que tu veux? – Mais je veux une compagnie comme Maurice* »! Voyez? Ce sont des illustrations des paradoxes que vous avez dits : à la fois la conscience extrême et très aiguë, très précoce, des limites, des certitudes, et en même temps associée à des certitudes affirmées, qui étaient d'une force très inhabituelle chez quelqu'un de cet âge. On rencontre là un peu le mystère de ce qui a fait après la force de Dominique, mais qui était là avec une précocité étonnante.

chantal aubry : c'est tout à fait intéressant ce que vous dites. Je n'ai peut-être pas assez insisté sur la réflexion qu'il y avait en lui. Il avait vraiment une vision. Et c'est peut-être justement pour ça qu'il avait cette force de réflexion, tout en n'étant pas théoricien. C'est ce qui est intéressant. C'est-à-dire qu'il faisait, et en même temps on sentait qu'en lui il y avait une vision et c'est pour ça qu'il a donné aussi cette impulsion à la génération danse. Et quand il est parti, c'est vrai qu'on a eu le sentiment que le monde de la danse perdait sa boussole, un peu. Et il a vraiment eu ce rôle là, de boussole. Merci.

isabelle ginot : d'autres interventions? Henri d'Artois, compositeur, entre autres d'**insaisies** dont on a parlé tout à l'heure.

***insaisies* - 1982**

henri d'artois : je voulais apporter mon témoignage sur différents aspects : par exemple par rapport à l'institution, quand nous avons recréé, pour ainsi dire, **insaisies**, en décembre 82, en tant que compositeur, mais surtout en l'occurrence directeur technique de la compagnie, je me suis trouvé confronté à l'impossibilité d'utiliser le théâtre de Grammont avec son équipe, et avec son installation qui étaient toutes les deux très défectueuses. Et après dix jours de travail intense, nuit et jour, on n'était pas capable de montrer le spectacle. J'ai donc pris la décision d'annuler. Et c'était très peu de jours avant la création, peut-être cinq jours. Je suis donc allé voir Dominique, qui était au théâtre, et je lui ai fait part de ce problème. Cela a été très vite, parce qu'il m'a demandé si j'étais sûr de ma décision, que je confirmais, et il a immédiatement appelé Monsieur le Maire, qui a poussé des hurlements en lui disant que c'était des coups de couteau dans le dos, etc... parce qu'il avait dit : "on annule, on ne peut pas". Et Dominique est resté totalement ferme sur sa position malgré qu'il y avait de très fortes menaces. C'était un samedi après-midi. Dans la demi-heure qui suivait, le ministère, un samedi après-midi, nous appelait pour savoir ce qui se passait. Finalement, en à peu près une heure et demi, on a réussi à avoir l'assurance qu'on bénéficiait d'une rallonge

de 100 000 francs, je crois, pour constituer une équipe. C'était ma revendication, constituer une équipe de véritables professionnels. Donc nous avons pu présenter le spectacle en temps et en heure. Ceci pour illustrer l'attitude de Dominique face à l'institution.

L'intuition chez Dominique Bagouet

Par rapport à son éthique, j'aimerais dire quelque chose, je ne sais pas si cela sera bien pris, mais tant pis. J'ai l'impression que son comportement était essentiellement intuitif. Vous avez dit qu'il n'était pas théoricien. En effet, j'ai l'impression qu'il n'aurait pas pu se comporter autrement. Il est « tombé dedans », quoi! C'est pour ça que parfois les discussions étaient un peu délicates avec lui parce qu'il était tellement convaincu du bien fondé de ses assertions qu'il était difficile d'en parler. Donc il y avait quelque chose, je pourrais dire de génial, parce que c'était réellement, totalement intuitif. C'était une force de conviction totale qui était basée sur une espèce de connaissance intérieure, je dirais. Quelque chose de très, très fort. Voilà.

La musique

Enfin, par rapport à la musique, j'ai rencontré beaucoup de chorégraphes, puisque à la grande époque du CNDC j'ai été directeur technique là-bas et j'ai donc rencontré beaucoup de gens qui ont affaire non seulement à la danse mais évidemment à la musique. Et je dois dire qu'à part Cunningham, qui avait un rapport spécial à la musique, mais d'une grande intelligence, Dominique est le seul chorégraphe, je peux le dire, en tous cas que j'ai rencontré, qui ait une telle intelligence de la musique. C'est le seul chorégraphe que j'ai rencontré qui ait une perception et une jouissance réelle de l'abstraction de la musique. En effet, il avait ce côté accordéon, etc.. mais qui était quand même très anecdotique/

chantal aubry : il pouvait se le permettre.

henri d'artois : tout à fait, oui, oui, mais quand on voyait son travail sur les petites pièces de Couperin, il avait vraiment une intelligence très exceptionnelle de la musique. Ce qui est très rare dans les milieux non musiciens qui utilisent la musique.

chantal aubry : d'où son intelligence d'utilisation du silence aussi.

henri d'artois : tout à fait, bien sûr. Le silence étant éminemment musical, bien entendu.

chantal aubry : d'ailleurs ce qui est drôle c'est que Dusapin dit à propos d'**assaï** qu'en fait il trouve que les plus beaux moments d'**assaï**, ce sont les moments de silence où il n'y a pas sa musique!

christine rodès : oui, mais je crois qu'il ne cessait de répéter que la musique était un véritable partenaire et quand je rappelais qu'il n'avait pas l'intention de faire théorie là-dessus, c'est que comme le dit Henry d'Artois, il l'écoutait vraiment, en état de complicité. Je crois qu'il pouvait envisager une assez grande palette d'attitudes face à la musique. Et il n'avait pas envie de se laisser enfermer dans une seule relation, un point de vue réducteur,

régulateur ou terroriste, etc... Donc cela lui permettait je crois d'être avec, en face, à côté de la musique, dans un rapport constant, mais pas globalisant.

Le contexte des années 70

jean rochereau : je voudrais souligner également le rôle de la période, dans la genèse de cela. Il faut se souvenir de l'atmosphère qui baignait l'ensemble des années 70 pour la danse, en Europe et en France surtout. Cette impression que tout était possible. Mais également tout était contestable. On subissait totalement le contrecoup de 68 et donc tout était contestable et contesté. Je me souviens très bien, travaillant à côté de la porte d'Orléans, des courtes pièces, **snark**, etc... Le travail de la compagnie était un problème! On ne pouvait rien imposer. La contestation était quelque chose contre laquelle on ne pouvait rien faire! C'était la pensée obligatoire. Aujourd'hui c'est l'inverse : clac, clac, clac, tout est bétonné partout. A l'époque c'était le contraire, on n'avait pas le droit de bétonner. Alors il y a peut-être dans la trajectoire exceptionnelle de Dominique le choc de ces certitudes très précoces, « à la Rimbaud », on pourrait dire, et à l'inverse de cette période, l'incertitude absolue, quoi. Et l'une des singularités de la trajectoire de Dominique vient du choc entre cette période de déconstruction, le désenchantement total - c'est un lieu commun - le désenchantement de l'art au XXème siècle, etc... mais chez Dominique le choc entre cette capacité de certitude précoce et cette contestation du moment a peut-être aussi contribué à créer cette trajectoire unique.

Le contexte des créateurs

christine rodès : c'était un artiste qui se passionnait pour beaucoup de domaines de la vie et de l'art. On pouvait parler avec lui d'un nombre considérable de sujets au delà de la danse, c'était assez faramineux. Mais en même temps, je crois qu'il avait une telle concentration sur sa propre démarche qu'il résistait aux gens même qu'il admirait. Je pourrais citer nombre d'exemples, des chorégraphes pourtant très vifs, intéressants, passionnants, et sur lesquels on mettait beaucoup d'espoir, que leurs exercices d'admiration ont perdu. Mais pour Dominique, cette indifférence au théâtre des modes, ou cette distance au théâtre des « grands » autres, l'a forcément aidé. Et je crois aussi que là encore, ce n'était pas du tout le fruit d'une posture revendiquée, conceptuellement armée, c'était simplement naturel, le mode de son autonomie. Quand il a pris, peut-être avant beaucoup d'autres, la mesure du travail de Trisha Brown, il ne s'est pas mis à faire du Trisha Brown :! Il a proposé à Trisha de venir travailler avec ses danseurs. C'est l'attitude juste! Et là encore, il s'est donné des moyens! Donc, encore une fois l'esthétique rejoint l'éthique. C'est à dire que lorsqu'il a une intuition, il prend les armes pour la réaliser ! Mais il ne va pas « faire du Trisha ».

chantal aubry : c'est vrai. Je voulais d'ailleurs parler de l'attitude en partage au niveau des chorégraphes invités. C'est une chose assez rare qui

commence à se faire maintenant. Lui, il a été le premier à le faire avec Susan Buirge, et aussi cette expérience avec Trisha. Il imposait des solutions nouvelles, quand même. C'était intéressant. Il avait aussi des grandes admirations, il était très "années 70" et je m'y reconnais là. Mais en dehors de la danse. Il cassait ses idoles. Dans sa discipline et dans son univers il n'avait peut-être pas de grandes admirations parce qu'il savait ce qu'il voulait, mais en revanche, dans le théâtre, en littérature, chez les peintres.. En théâtre, il a flashé sur Wilson et autres Régy...

christine rodès : et Jean-Marie Patte qui sont deux exemples où vraiment le théâtre empoigne la langue et la fait passer à travers le corps. C'est bien dans cette tension entre la langue et le corps que le théâtre l'intéressait le plus en tous cas, et c'est bien ce qu'il a tenté de faire avec **mes amis** et **meublé sommairement**.

Table ronde : « y a-t-il une technique Bagouet ? »

isabelle ginot : j'ai proposé comme sujet de table ronde un sujet qui suscite beaucoup de débats et de discussions sur sa définition même : y a-t-il une technique bagouet? Alors pourquoi est-ce que j'ai posé cette question ? C'est qu'on parle beaucoup de la spécificité du travail de Dominique, dans son écriture, dans son rapport aux gens, dans l'interprétation. Depuis trois ans que l'activité des carnets bagouet a permis de transmettre des pièces à d'autres danseurs, cette notion de spécificité est une des choses les plus importantes dont on vous entend parler entre vous. Et en même temps, quand on demande : "c'est quoi, cette spécificité? Est-ce que c'est une technique?...". En général, la réponse est : "c'est surtout un esprit". Alors, esprit de la technique? Technique de l'esprit? (*rires*) c'est un débat qui est en route depuis un certain temps. Je n'ai peut-être pas besoin de revenir sur l'importance du rôle des interprètes dans la pensée, dans le travail de Dominique. Je crois que c'était vraiment important d'aborder ce sujet avec eux. La proposition que je leur ai faite c'est de parler du moment où ils sont entrés dans la compagnie, et où ils ont découvert ce travail. Et la raison pour laquelle ce sont ces quatre-là plutôt que douze autres, c'est qu'ils sont arrivés dans la compagnie à des époques assez diverses, et donc avec des histoires assez diverses, bien sûr, et puis aussi arrivant dans un état de la compagnie, ou dans un état du travail de Dominique différent selon les époques.

Donc, Bernard Glandier, tout au bout de la table, est le plus vieux. Dans la compagnie, il est arrivé quasiment au tout début, en 79. Donc avant le début de l'institution, avant l'implantation. Ce sera le premier à parler. La seconde est Dominique Noel qui est arrivée un peu plus tard, et à un moment où le travail dans la compagnie avait déjà évolué pas mal. Ensuite Fabrice Ramalingom qui est arrivé en 1988 au moment des **petites pièces de berlin**, et la toute jeune Olivia Grandville, qui est arrivée au moment de **meublé sommairement**. Donc, rapidement, cette histoire de technique, qui va faire l'objet du débat en tant que tel : qu'est-ce que la technique en général? Nous espérons évidemment apporter une réponse définitive dans les cinq minutes qui suivent. Comment avez vous vécu cela quand vous êtes arrivé dans la compagnie? Bernard Glandier, c'est à toi.

bernard glandier : alors d'abord, c'est vrai que je suis entré en 1979 dans la compagnie Bagouet mais il y avait d'autres danseurs avant moi qui ont été à la création. Je pense à Jean Rochereau, à Philippe Cohen qui est là, à Michèle Rust.

Il est important de noter que la première fois que j'ai entendu parler de Dominique Bagouet, c'était dans une rue de Bordeaux. J'ai rencontré quelqu'un que je connaissais très peu, qui m'a parlé de Dominique Bagouet, alors que je n'étais pas du tout danseur. J'étais encore en fac. Et je n'ai jamais oublié ce nom. Je ne sais pas pourquoi. On m'avait dit aussi qu'il était d'Angoulême. Et puis ensuite j'ai fait Mudra, donc là c'est déjà quelque chose de commun avec Dominique : je suis passé par une école classique et contemporaine à la fois, où on pratiquait surtout le Graham.

Donc j'ai rencontré Dominique à Villeneuve les Avignon, à l'issue d'un spectacle. J'ai parlé avec lui, je lui ai dit que je voulais travailler avec lui, et il m'a pris trois mois à l'essai. Et puis ça a été plus que trois mois, quoi. Et mes premiers souvenirs, qui sont liés à la fois à la technique et à l'esprit, sont liés à plusieurs personnes à la fois. Parce que c'est vrai qu'il y a eu Dominique, tout de suite, il y a eu Philippe et il y a eu Michèle Rust. Et il y avait à ce moment-là, lorsque je suis entré, un véritable travail de symbiose entre ces trois personnes-là, principalement. Il y avait d'autres danseurs mais j'ai un souvenir très, très fort. Notamment parce que les premières choses que j'ai apprises à danser dans la compagnie Bagouet, en fait c'est Philippe qui me les a apprises. Michèle Rust donnait déjà beaucoup de cours, et je crois qu'elle a eu une influence assez forte sur la technique Bagouet des débuts.

Pour situer l'état des lieux que j'ai ressenti moi, en entrant dans la compagnie : j'étais très surpris parce qu'effectivement, après avoir travaillé du Graham, c'est à dire avec un engagement physique très puissant, très fort, du jour au lendemain, je me suis retrouvé à pratiquer une danse beaucoup plus fluide, plus courbe, plus liée au poids. Et il est vraiment nécessaire aussi de rappeler qu'à l'époque, en dehors du fait que Michèle ou Philippe nous donnaient les cours, nous-mêmes allions prendre des cours avec Peter Goss. Et Peter a eu je crois aussi une influence à un moment donné sur le travail de Dominique. Et puis, il faut aussi rappeler que Dominique avait un bagage de danse classique très, très fort. Et je me souviens aussi que les premières années, on allait prendre des cours de danse classique, et jusqu'à une période qu'on doit situer vers 1987, je crois, il y avait encore des professeurs de danse classique parfois invités dans la compagnie. C'est important de resituer aussi cette question de "technique Bagouet" en fonction du bagage qu'a eu Dominique. Donc, voilà, en quelques mots, la première approche. Bien sûr on peut détailler énormément de choses sur le travail. Notamment, une des choses qui m'a le plus surpris en arrivant, cela a été le travail sur le regard, le "spot". En tous cas sur la relation qui existait entre le regard et le centre du corps. Un peu comme un jeu entre l'intérieur et l'extérieur. Dominique nous demandait sans arrêt de nous situer par rapport aux autres dans l'espace, mais aussi nous situer par rapport aux directions. Donc avoir un regard qui porte une certaine présence, une présence de soi mais aussi une présence relationnelle. Et c'est quelque chose qui était relativement nouveau pour moi, parce que, très vite, j'ai ressenti que le regard et le centre étaient complètement liés dans la démarche de Dominique. D'autres que moi pourront vous dire aussi que le travail de centration du corps se définissait notamment par une détente de l'axe, enfin, de tout l'avant de l'axe, essayer de bien descendre le centre du corps, etc.. Ce sont des choses comme ça que j'ai découvertes immédiatement, au regard de l'expérience que j'avais eue en danse, qui était relativement mince encore, mais beaucoup liée à une technicité classique, Graham, etc.. à Mudra. Et cela a été un bouleversement immédiat et radical, aussi. Voilà pour situer non pas les tout débuts de la compagnie, mais en tous cas la période où j'y suis entré. L'influence du travail de la technique Limon, on pourrait dire : travail de poids, de relâché, courbe, des

choses comme ça. Je ne veux pas entrer trop dans les détails ensuite sur le travail des bras, je pense que cela fera l'objet d'un débat ultérieur.

isabelle ginot : on a déjà un certain nombre d'éléments assez clairement posés. On peut passer tout de suite à toi, Dominique?

dominique noel : Bernard a déjà exposé largement plusieurs points sur lesquels je voulais venir. Je voulais dire deux mots également sur la façon dont je suis venue dans la compagnie. C'est donc une amie photographe de danse qui m'a dit un jour : "*je crois que cela t'irait vraiment bien de danser avec lui*". Quelques jours après, j'ai vu **déserts d'amour**, j'ai eu ce que j'appelle une espèce de choc délicieux, et l'audition se passait à la même période, et le fait d'entrer dans la compagnie était encore plus délicieux!

J'ai plus envie de parler d'un état global d'interprète, en arrivant dans cette compagnie. J'ai senti que, progressivement, il fallait aller, je devais aller, et j'y étais conduite, vers l'essentiel de moi-même, et l'essentiel de mon corps de danseuse. Une phrase qui m'est venue là, par rapport aux expériences précédentes et en tous cas à l'approche que j'avais de la danse et de mon corps auparavant, c'est comme si j'allais cesser de "faire la danseuse", et plus trouver qui j'étais, d'abord, pour me poser là, dans l'espace. Et c'est complètement lié à cette histoire de centre et de regard. Faire un peu plus connaissance avec soi-même pour atteindre, comment dire, plus justement ce que Dominique nous demandait. Etre beaucoup plus connecté avec soi-même. Tout est très lié, j'ai beaucoup de mal à faire une analyse assez séparée de la technique, de l'esprit, de la présence,... parce que j'ai l'impression de tout brasser en même temps.

Je confirme complètement ce point fondamental, dans mon expérience de transmission, dans les cours qu'on assure sur les remontages, l'accent est bien sûr mis sur le poids et sur le placement du centre. Il y a un chemin à faire pour certains danseurs qui ont peut-être un parcours plus classique, qui situent leur centre assez haut, et donc le descendre pour pouvoir effectivement relâcher cette partie et la relâcher, donc l'ouvrir. Voilà. Fabrice tu as sûrement beaucoup de choses à dire.

isabelle ginot : j'aurais peut-être dû dire, préciser que Bernard Glandier a travaillé sur un certain nombre de remontages du **saut de l'ange** et des **petites pièces de berlin**, Dominique parlait là de **déserts d'amour**, elle a travaillé avec Jean-Pierre Alvarez sur le remontage de **déserts d'amour** et du **crawl de lucien**. C'est peut-être dans ces moments de travail sur la transmission, où la question de la spécificité se pose le plus précisément. Quant à Fabrice, il a aussi travaillé sur des remontages, il est en pleine création en ce moment avec Hélène Cathala, et donc c'est peut-être avec un autre type de regard qu'il va intervenir.

dominique noel : toujours pour répondre à cette fameuse question : "y a-t-il une technique bagouet ?" J'ai simplement une constatation, c'est que sur un remontage de pièce de Dominique, c'est une évidence, et cela fait partie du travail artistique, du travail d'interprète, de suivre les classes que nous leur donnons, et un groupe de danseurs qui suivrait un cours classique et qui enchaînerait immédiatement sur une répétition d'une pièce de Dominique,

cela ne marche pas. Donc, la réponse à ça c'est : oui, il y a une technique Bagouet. (rires)

fabrice ramalingom : je suis entré dans la compagnie en 1988. A ce moment là, Dominique créait **les petites pièces de berlin**. Auparavant, j'étais au CNDC, donc j'ai commencé tard, à 19 ans. Un an après j'étais au CNDC et deux ans après chez Dominique. Donc, j'avais des connaissances de technique comme Cunningham et Limon, très peu de classique. Et en entrant chez Dominique, j'ai compris qu'il travaillait avec ces techniques-là, c'est à dire Cunningham, Limon. Et aussi, quelques résidus de choses classiques. Je n'ai pas une conviction aussi parfaite que Bernard et Dominique sur : "oui, il y a une technique Bagouet". Je crois qu'il utilisait plusieurs techniques. Ce qui l'intéressait avant tout, c'était le travail sur la tranquillité, se poser dans l'espace, et se donner à voir. Et à partir de là il utilisait toutes les techniques qu'il connaissait pour aller dans cette direction-là et créer ses pièces. Voilà. Pour l'instant.

isabelle ginot : une note technique pour ceux qui ne le sauraient pas : le CNDC est le centre national de danse contemporaine, et en fait la première et la seule école de danse contemporaine professionnelle publique, qui a été créée en 1979 je crois, qui existe toujours, et qui a été rejointe par la suite par les dispositifs des conservatoires qui se sont mis à développer des filières contemporaines. Mais pendant longtemps le CNDC a été le seul endroit où un danseur pouvait se former autrement que dans la technique classique. Un commentaire pour les non spécialistes de l'histoire de l'institution de la formation en danse, en France.

bernard glandier : Fabrice : je ne suis pas non plus du tout convaincu qu'il y a une technique Bagouet. Parce que justement j'ai traversé un certain nombre d'époques de la compagnie, et j'ai vu et vécu toutes les influences que Dominique a traversées lui même. Ce qui était très perturbant quand on est interprète. Et la question reste posée, mais je ne dirai pas qu'il s'agit d'une technique. Il faudra qu'on revienne là-dessus un peu plus tard.

fabrice ramalingom : donc en 1988, je devais reprendre les rôles de Jean-Pierre Alvarez. Donc il y a eu une transmission à l'intérieur de la compagnie, de Jean-Pierre à moi-même, et quelquefois Bernard me faisait aussi travailler. Et j'ai l'impression qu'il y avait aussi de leur bagage personnel qui était transmis à l'intérieur de la compagnie.

olivia grandville : je vais commencer aussi par raconter ma rencontre avec Dominique : je l'ai rencontré à l'occasion de la création de **fantasia semplice**. Moi j'étais danseuse à l'Opéra de Paris, j'avais dix ans d'Opéra de Paris derrière moi, l'école de danse, j'étais vraiment bien dans l'histoire. Et cela a été une rencontre fulgurante, on va dire. Et à ce moment-là, la première chose que Dominique m'a dite à propos de ma manière de danser, c'est qu'il m'a regardée, il a commencé par poser une main « là », une main « là », et moi j'étais « comme ça », « comme ça » et « comme ça », et avec les pieds « comme ça ». Et il m'a dit : « Tu ne crois pas que tu trouverais quelque chose d'un peu plus allongé, plus posé dans le corps, si tu refermais un peu ton en-dehors? Si tu trouvais un en-dehors un peu plus naturel? » Ce à quoi j'ai répondu : « Mais, je ne peux pas travailler sur une base naturelle alors que la

danse classique est une technique complètement anti-naturelle! » Il m'a dit : « *Oui, effectivement, tu as raison..* » Et puis voilà, cela a fait son chemin, et un ou deux ans plus tard, je ne me souviens plus, j'ai démissionné de l'opéra en me disant que j'en avais assez de courir après un corps qui n'était pas le mien. Et je ne suis pas entrée directement dans la compagnie, je suis passée d'abord par une expérience de création avec Jean-François Duroure. Donc cela a été une année pour moi très dure, très pénible, parce que tout d'un coup j'avais complètement à déstructurer mon corps, pour le restructurer, mais comment le restructurer? Je n'en avais absolument aucune idée. J'essayais désespérément de ne pas faire "danseuse classique", donc je n'osais plus tenir un bras correctement, je n'osais plus me mettre en première position, enfin il y a des choses qui tout d'un coup devenaient tabou, mais rien ne m'était proposé à la place. On travaillait sur une parallèle, sur un vague en dehors, mais je ne savais pas vraiment où me représenter.

Et donc quand je suis arrivée dans la compagnie, cela m'a sauvée, littéralement, parce que tout d'un coup, j'ai vu des gens qui avaient une technique. Quelque chose de posé, assumé, l'en-dehors qui n'était pas approximatif mais qui était l'ouverture de la marche, une position du corps, descendre son poids, oui, mais où ? C'était déjà regarder en face de soi et pas au-dessus. C'était des choses très simples, qui moi, personnellement, au moment où je suis arrivée dans la compagnie, me font dire qu'il y a une technique Bagouet. D'autant que, quand tu dis, Fabrice : « des résidus de danse classique » et que tu cites à côté la technique Limon ou la technique Cunningham, ces techniques sont aussi des techniques qui à la base partent de la technique classique. Donc c'est vrai qu'il y a une influence à l'intérieur du travail de Dominique.

D'ailleurs cela me fait penser à ce que disait Christine Rodès à propos des certitudes de Dominique. Je crois que c'est quelqu'un qui avait suffisamment de certitudes pour se permettre d'être influençable, et d'intégrer des influences. Enfin, bon, j'ai l'impression que quand on hésite à employer ce terme de technique c'est parce qu'il y a quelque chose dans le travail de Dominique qui n'est jamais dogmatique et tout d'un coup ce terme de technique devient un peu péjoratif. On le prend d'une manière réductrice, quelque chose qui serait rigide. On peut parler longtemps sur la différence entre technique et style, mais la technique est quelque chose qui permet justement d'accéder à un style. C'est quelque chose de plein aussi. Et pour moi, tout le travail d'interprétation, tout « l'esprit » dont on parle, quand on parle du travail de Dominique, part de la technique. C'est à dire que la position du corps, la manière de se poser dans l'espace, correspond aussi, presque philosophiquement à la manière qu'a Dominique d'envisager les interprètes, comme des êtres humains, des gens qui se posent dans le réel, dans le quotidien, qui ne se situent pas au-dessus du commun des mortels. Des gens qui sont basés dans le sol, et en même temps avec l'élévation qui est quand même propre à la danse. Mais tout ça fait partie d'une même chose. Et pour moi cela passe par une technique et ce n'est pas du tout péjoratif et réducteur de le dire. Voilà.

fabrice ramalingom : tout à l'heure quand je parlais de Cunningham, Graham, Limon, etc.. je parlais de spécificités de chaque technique. Par exemple le dos chez Cunningham, la spirale chez Limon. Je parlais de la même chose : par exemple, c'est vrai que quand tu vois **déserts d'amour**, tu vois des notions de danse classique. Et pour moi, qui ne connais pas bien la danse classique, j'arrive à entrevoir les liens.

olivia grandville : oui, alors que moi, évidemment, je l'ai vu à travers ce biais-là parce que justement cela m'a permis de réintégrer des éléments de danse classique et me dire : "oui, c'est le même univers", il y a différentes directions et cela part de là. Je peux reconstruire mon corps à partir de ce que je connais. Ce n'est pas complètement ailleurs non plus.

dominique noel : Dominique, plus que de travailler vraiment avec une technique, travaillait avant tout avec des gens. Et donc partait du terrain que lui donnaient à voir ces gens, à la base. Et à partir de là construisait, ou enlevait, et les gens se trouvaient à travers cet échange. Et, pour dire une impression à partir des remontages que j'ai faits, c'est qu'on a été le plus souvent occupé à défaire qu'à faire. Se trouvant en présence des interprètes sur tous ces projets, le plus gros du travail a été là. On repart à zéro. Et zéro est loin d'être négatif, puisque zéro c'est déjà se retrouver soi-même, et à partir de là on reconstruit parce que notre objectif est d'arriver à tel esprit dans la danse...

bernard glandier : je voudrais dire quelque chose d'essentiel, en tous cas par rapport à ce que j'ai vécu dès mon entrée dans la compagnie. C'est que Dominique faisait vraiment acte de formation auprès de ses danseurs. Ce qui devient de plus en plus difficile pour les chorégraphes actuellement. Philippe pourrait témoigner que quelqu'un comme moi, lorsque je suis arrivé dans la compagnie, on ne peut pas dire que j'étais un bon danseur! Et donc c'était au quotidien que Dominique faisait travailler tous les détails, toute la rigueur qu'il exigeait de ses danseurs.

Mais, peut-être que c'est pour ça que j'ai du mal à considérer le travail de Dominique, parce que j'ai le sentiment qu'en fait, les cours techniques qu'il construisait pour ses danseurs étaient liés aux créations qu'il était en train d'entreprendre. Donc, parfois, les cours flottaient énormément parce qu'il était lui-même en recherche à l'intérieur des cours, pour savoir comment ensuite il pourrait faire passer les qualités de mouvement dans ses propres créations. Et donc c'est très important : ce n'est pas un cours séparé d'une création, mais ce sont deux choses qui sont liées l'une à l'autre d'une manière indissociable. Et, effectivement ce que disait Olivia est très important : les certitudes qu'avaient Dominique ne l'ont pas empêché d'être influençable, et peut-être parce qu'il avait des certitudes, il pouvait admirer d'autres chorégraphes ou d'autres professeurs avec toujours une certaine réserve. J'ai aussi le sentiment que Dominique puisait dans diverses techniques qui étaient parfois des techniques de danse, mais parfois aussi des techniques approchantes. Ce qui, pour lui, était le plus fondamental et qui servirait à son travail, qu'il mettrait au service de son travail. Ce n'était certainement pas s'en servir comme des ficelles, je ne pense pas. Mais il avait certainement cette manière d'intégrer des courants qui l'aidaient à ouvrir la palette de ses

expressions, en danse, avec ses propres interprètes. Il me semble que c'est quelque chose d'important. C'est pour cela qu'on a un complexe avec le mot "technique" parce que cela se rapporte forcément à des codes, et on sait bien tous ici présents que Dominique refusait les codes puisqu'à chaque création il proposait autre chose, il déstructurait le travail qu'il avait fait auparavant, il s'en servait pour aller plus loin.

olivia grandville : oui, mai ça c'est dans son acte de création. Par exemple, le fait que Dominique ait toujours eu envie de faire un travail d'enseignement, de créer une école de danse, que malheureusement il n'a pas eu le temps de créer. Alors c'est difficile de parler maintenant et dire "il n'y a pas de technique Bagouet". Parce qu'en fait, moi j'ai l'impression que ce n'était pas quelque chose sur laquelle il s'était penché spécifiquement jusqu'à présent. C'était lié à la création, en direction d'une création, et toujours en devenir. Maintenant, s'il y avait eu une école de danse créée par Dominique, qu'est-ce qui serait sorti de ça, et d'un travail spécifiquement pédagogique? Je ne sais pas...

fabrice ramalingom : j'ai envie de faire le lien avec ce qui s'est dit tout à l'heure dans le sens du partage. Il sentait qu'il y avait quelque chose en France qu'il fallait combler : pouvoir former continuellement des gens. Je crois que c'est ça. Je rejoins Bernard dans le sens où il se servait de différentes choses pour arriver à son expression. Mais, après, technique ou pas technique?

olivia grandville : oui, l'un n'exclut pas l'autre. Il y a d'un côté des constantes dans le travail de Dominique : l'ouverture de la marche, l'allongement de la paume, des choses comme ça, ce sont des constantes! On a tous des choses comme ça! Maintenant on les a intégrées. Mais tu vas prendre des cours à Paris, tu ne retrouves nulle part ça. Sauf chez des gens qui à un moment donné ont croisé le parcours de Dominique. Et puis à mon avis ce qu'il appelait la formation des danseurs, c'est aussi la manière de se comporter avec ses interprètes : avant tout c'est l'accomplissement, pousser les gens dans l'accomplissement de ce qu'ils sont. Et cela passe aussi par les confronter à d'autres expériences. C'est ça le grand respect de Dominique par rapport aux interprètes. De la même manière qu'il nous a aussi donné la possibilité de créer nos propres pièces à l'intérieur de la compagnie. Chacun a son parcours, et ce parcours est constitué de rencontres. Et un danseur c'est ça : c'est à chaque personne de construire son histoire. Et il n'y a pas à enseigner une ligne!

fabrice ramalingom : oui, je suis tout à fait d'accord avec toi. Et c'est ce qui était précieux chez Dominique. Et justement, il aidait dans ce sens à être calme, détendu, avec toute forme de technique. Tu vois? Je crois que c'est ça qui est le plus précieux, enrichissant.

olivia grandville: oui, il y a ça en plus, mais cela ne nie pas le fait qu'il y a quand même une chose qui lui est plus particulière. En tous cas, c'est un peu paradoxal que ce soit moi qui dise ça, en fait, alors que je suis arrivée à une période où justement, cette technique-là, il avait envie de la déstructurer, et on a été les premiers, en plus, à avoir envie de s'agiter dans tous les sens. Lui, il en a profité, aussi.

fabrice ramalingom : oui, mais tu l'as rencontré à l'Opéra de Paris et tu étais dans ces préoccupations-là.

olivia grandville : oui, mais c'est étonnant que finalement, les gens comme Bernard, comme Dominique, qui ont fait partie de la période de **déserts d'amour** et du **crawl de lucien**, où là, il y avait vraiment l'élaboration de cette technique-là, hésitent à appeler ça une technique. Alors que s'il a voulu la déstructurer, c'est bien qu'il y en avait une! Non?

fabrice ramalingom : mais en même temps, il ne l'a jamais lui-même déterminée. Donc c'est assez difficile de savoir ce qui est propre à sa technique et ce qui ne l'est pas.

dominique noel : c'est peut-être une image qu'il a voulu déstructurer, plus qu'une technique. Quelque chose qu'on commençait à lui coller : "baroque contemporain". Il a voulu un peu casser quelque chose qui risquait d'être codifié.

bernard glandier : c'est important. Comme disait Olivia, il y a des constantes. Tout au long du travail technique de Dominique. Mais en même temps ces constantes ne sont jamais définitives. Et c'est ce qui faisait aussi l'intérêt du travail de Dominique. A chaque cours, le matin à dix heures, Dominique pouvait nous proposer des exercices, mais ils n'étaient jamais tout à fait les mêmes. Il pouvait toujours changer quelque chose parce que son humeur avait changé. Peut-être parce que son projet pour l'après-midi avait changé. Et donc, la remise en question était quasi permanente. Par exemple, on ne peut pas dire que Dominique ait élaboré "une barre" véritablement, comme on peut parler de barre classique ou de barre contemporaine quand on fait du Cunningham ou du Graham, où on sait que ça commence par "5-6-7-8" et on démarre tous ensemble. Avec Dominique, non. La musicalité changeait sans arrêt, les points d'appui changeaient sans arrêt, le travail sur les directions, ... à travers un seul exercice de base, on pourrait dire. Donc, voilà, des constantes, mais c'est provisoirement définitif, on pourrait dire, quoi. (*rires*) Jusqu'à demain matin.

isabelle ginot : on est tellement dans la question des paradoxes.. Je crois que c'est vraiment une des choses qui n'a pas arrêté d'être posée. Ce qui m'a surprise tout à l'heure, quand vous avez parlé de technique référentielle - Classique, Cunningham, Limon, puisque ce sont les trois qui ont été citées - c'est qu'on a l'impression, pour revenir à l'histoire du paradoxe, ou de "une chose et son contraire", que chez Bagouet, ce n'est pas une technique Bagouet, dans la façon dont vous en parlez, mais ce sont des éléments. Ce serait peut-être un peu du classique, *mais pas trop ouvert*, avec le poids plus bas, un peu de Limon, *mais pas trop fluide ou pas trop débordant*, un peu de Cunningham, *mais pas trop dans la direction et peut-être plus en volume*. Et je crois que c'est de toute évidence parce qu'il n'y a pas d'écriture chorégraphique ou d'identité qui se forge autrement que dans le travail corporel. Je crois que ce "mais" dont je parlais tout à l'heure est déjà présent à l'intérieur du corps.

bernard glandier : j'hésite effectivement à parler de technique Bagouet. Mais peut-être qu'on peut mesurer l'impact, je ne sais pas si c'est le mot juste, mesurer ce qu'il nous reste. Les traces que tout ce travail de Dominique laisse

en nous. Je ne parle pas des traces de la création, du vécu affectif, émotionnel, artistique. Je pense que c'est ce qu'Olivia voulait dire tout à l'heure. De ces constantes, il nous reste plein de choses que l'on continue d'utiliser, mais à notre manière maintenant. Et c'est là aussi où il me semble que Dominique avait une grande richesse d'âme, c'est qu'il respectait chaque individu. Ce sont des choses qui ont été dites. Il ne nous considérait pas comme des danseurs, souvent il disait : "dans ma compagnie je veux des hommes et des femmes qui dansent". C'est une petite nuance, quand même. Donc on n'était pas des objets au service de sa création, mais on avait une part aussi, nous-mêmes, de créativité à l'intérieur de la compagnie, on était plusieurs à donner des cours aussi. Donc forcément il y avait une réflexion commune.

Alors, effectivement peut-être qu'il y a une technique Bagouet dans le sens où tous les danseurs qui sont maintenant chorégraphes ou encore danseurs, continuent à faire vivre en eux, au quotidien, des traces qui sont vraiment dans les cellules, quoi, dont on ne peut plus se séparer, mais qu'on a transformées, qu'on a absorbées et qu'on redonne aussi autrement auprès des danseurs avec qui on travaille maintenant, ou dans les cours, ou dans les transmissions qui sont liées aux remontages des pièces de Dominique. Voilà. Je propose aussi ça.

isabelle ginot : c'est curieux parce qu'en fait, si j'ai posé cette question, c'est que j'ai été au sein des carnets bagouet dans un certain nombre de débats depuis le début, et chaque fois qu'on parle de la technique, on parle de plein de choses en même temps, et je crois que c'est peut-être ce qu'il y a de plus spécifique dans le travail de Bagouet : dès qu'on essaye d'aborder une question, tout vient avec.

Bernard a commencé tout à l'heure avec l'histoire du regard. Et j'étais étonnée que ce soit la première chose que tu aies perçue dans la compagnie. Parce que c'était tôt, en 79. C'est une chose dont Bagouet parlait beaucoup plus tard, notamment par rapport à la formation du danseur, je crois. Quand on voit dans ses pièces l'importance du regard, aussi bien que dans les choses qui tracent, les directions, qu'en tant qu'élément de la personne dansante, c'est une chose très importante. Et je voudrais faire le lien avec un entretien que j'ai retrouvé il n'y a pas longtemps, qui a été publié dans « nouvelles de danse ». Il a été publié après la mort de Dominique, donc c'était un entretien récent. Et l'une des questions n'était pas "qu'est-ce que la danse pour toi?" mais ce n'était pas loin et il répondait : « la danse est un art de la relation ». Et penser qu'en 1979 déjà le regard était aussi important, et que la danse en tant qu'art en 1991, il la positionnait déjà comme un lieu de relation, c'est peut-être là que se fait le lien entre la technique et la pensée globale.

Pour que la danse soit un art de relation, il faut que dans le corps, cette relation soit inscrite. Et je ne sais plus qui a parlé de "se donner à voir", "être posé dans l'espace, dans son rapport aux autres et dans son rapport à l'espace", c'est évident que la danse est un art de la relation, où l'esprit Bagouet, ce n'est pas une chose magique, c'est vraiment inscrit dans le

travail. Donc c'est un peu pour ça que cette question est difficile à saisir et en même temps c'est important d'y revenir régulièrement.

Est-ce qu'il y a des réactions dans la salle ? Je crois qu'il y a beaucoup de danseurs de différentes époques. Philippe Cohen, je t'interpelle. Tu as une position très intéressante puisque tu as été très tôt dans la compagnie, tu as beaucoup enseigné. On pourrait parler dans cette table ronde de la question du cours puisque c'est une question qui revient tout le temps : « Qui donnait le cours et comment doit-il être donné ? ». Mais Philippe est aujourd'hui directeur des études de danse au Conservatoire National Supérieur de Lyon, donc il se coltine au problème de la formation technique des jeunes danseurs, si je ne m'abuse.. Et comme par hasard, et je ne crois pas que ce soit seulement par son lien personnel d'histoire de danseur, la présence du répertoire Bagouet au sein du conservatoire est quasi permanente.

philippe cohen : oui, quasi permanente, au-delà des liens que je pouvais avoir professionnellement avec Dominique. J'ai toujours été persuadé que la danse de Dominique était formatrice, dans son écriture. Pas uniquement technique - je n'ai pas de complexe avec ce mot - mais formatrice de façon globale. Une des constantes de Dominique c'est le rapport à l'interprète, son respect de l'individu, et son souci que chaque individu se trouve et se trouve au mieux de ce qu'il pouvait donner. Et la danse de Dominique dit ça. Donc, quand je dis "elle est formatrice", ce n'est pas seulement dans le corps mais pour l'interprète, pour l'artiste. Alors, de là à dire « il y a une technique ou pas ? » Je n'ai toujours pas de réponse. J'oscille toujours entre le oui et le non. Déjà par mon parcours, j'étais quand même danseur classique de formation classique. J'ai suivi Bagouet qui en arrivant m'a dit : il faut tout recommencer. J'étais un peu déprimé, quand même, parce que je n'étais plus de toute première fraîcheur. Il m'avait aussi beaucoup complexé parce qu'il m'avait dit : "tu as le temps, Jean Rochereau, a commencé à faire des progrès à 33 ans". (*rites*) Cela me laissait une certaine marge de manoeuvre.

Mais, je ne voudrais pas trop parler du conservatoire. Simplement dire que l'un des principes essentiels de la pédagogie au conservatoire c'est que toute l'équipe travaille dans un même sens, qui reprend ce qu'on a dit de Dominique tout à l'heure, c'est qu'on ne repose sur aucune certitude. C'est à dire qu'on n'est pas là, les pédagogues avec un grand P, pour dire « l'enseignement c'est ça, on va former les danseurs comme ça ». On a un savoir, on a une culture, on a des convictions, et en même temps on est toujours prêt à les remettre en question en fonction de ceux à qui on enseigne, quelles sont les attentes et qui on a devant nous. Donc on ne se repose absolument sur aucune certitude. Et je crois que c'est essentiel de le dire, et je le martèle. Justement, un conservatoire supérieur, c'est-à-dire le poids de l'institution, a cet avantage. Cela nous permet d'hésiter, de prendre des risques et changer d'optique au quotidien, en fonction de ce qui se passe.

Maintenant je voudrais revenir sur la transmission. Bernard a commencé par là. En 79, moi je ne m'en souviens plus très bien, mais j'ai transmis des rôles à Bernard. Fabrice a dû aussi apprendre des rôles de Jean-Pierre, donc il y a

une chose qui a toujours été extrêmement présente chez Dominique et dans la compagnie, c'est la transmission. Les choses n'étaient pas figées, elles n'appartenaient pas à une personne mais se transmettaient. Donc à partir du moment où il y a transmission, il y a évolution, parce qu'évolution des corps, des techniques. On a dit aussi, cela m'a beaucoup marqué quand Olivia a dit que la technique était un moyen d'intégrer un style. Il y a aussi une chose qu'il ne faut pas oublier, c'est que tous les danseurs qui ont travaillé avec Dominique étaient tous d'horizons divers mais ils avaient tous une technique, différente.

(interruption courte de l'enregistrement)

[...] Et je crois que Dominique utilisait aussi des techniques avec ses désirs, sa musicalité, son approche du travail. Je n'ai pas vraiment répondu à ta question sur l'enseignement.

isabelle ginot : je ne souhaitais pas que tu répondes particulièrement sur l'enseignement, je sais bien, pour en avoir souvent parlé avec toi, qu'effectivement - parce que tu es en position d'observateur et de transmetteur par excellence et quasiment institutionnellement - tu es forcé d'avoir ce regard. Je remarquais juste que la question du rapport à l'institution dont la stabilité permet d'organiser la dérive à l'intérieur, je crois que c'est exactement ce dont Christine Rodès parlait. Elle a donné une citation par rapport à la musique classique. Je crois que Bagouet avait beaucoup cette espèce de recherche de stabilité. A un moment vous parliez de bases, qu'il fallait avoir des bases comme danseur, pour travailler avec Bagouet.

Et cette stabilité permettait justement de mettre les choses en vibration. Et peut-être que la difficulté de saisir la question de la technique, c'est que les choses sont excessivement fines, si on essaie de parler de style. Il y a quand même chaque fois des choses qui sortent : par exemple, Olivia a parlé de l'allongement de la paume, il y a l'histoire du regard. Donc ce sont toujours des choses extrêmement détaillées qui émergent au fil des conversations ou des tables rondes, très ponctuellement, et c'est comme s'il y avait une sorte de vocabulaire en grande partie puisé à quelque chose qui n'appartient pas qu'à Dominique. On pourrait dire qu'il appartient à la danse classique.

Puis, si je reprends diverses conversations qu'on a pu avoir avec vous, c'est la notion de l'état. Ce qui était important ce n'était pas tellement la forme du mouvement, mais l'état dans lequel l'interprète se met. Donc ça veut dire des données techniques : où est son axe, son centre, etc.. Et ça, on commence aussi un peu à en parler.

Interventions du public : la place de l'improvisation

henri d'artois : oui, en tant que non danseur absolu, mais ayant passé quand même deux ans et demi avec la compagnie, j'ai pu observer des choses dans le sens de : "technique ou pas technique?" Ce que j'ai pu observer, c'est que la technique de Dominique résidait beaucoup plus dans un état d'esprit et un respect dont il a été question tout à l'heure, des danseurs eux-mêmes. Alors une preuve à l'appui de ça, c'est que je me souviens de deux pièces qui ont été bâties uniquement sur des improvisations, c'est celles qui ont servi

dans l'opéra-ballet **daphnis et alcimadure**, et **toboggan**. Deux pièces entièrement basées sur des improvisations de danseurs, qui ont été réunies, regroupées, chorégraphiées dans le sens de l'espace et du moment où les événements se passaient. Donc chacun avait sa propre contribution à cette chorégraphie globale. Néanmoins, à la fin, le spectacle était du pur Bagouet, et il n'y avait pas une seconde de technique, qu'elle soit Limon, Graham, Cunningham ou quoi que ce soit. Dans ces deux pièces-là, c'était du pur, pur Bagouet. Dans **insaisies** aussi on a fait beaucoup appel à l'improvisation des danseurs, chaque danseur avait sa propre personnalité, qui ressortait complètement dans ce jeu-là sur scène, et quand on a dû changer de danseurs, ce qui est arrivé quelquefois, c'était un nouveau rôle, même si il reprenait plus ou moins le vocabulaire antécédent.

bernard glandier : cela me permet de rebondir un petit peu. J'ai vécu cette époque-là aussi. Et il est intéressant de constater qu'après cette époque qui était un peu trouble pour la compagnie puisque les spectacles auxquels tu fais allusion n'ont pas eu véritablement un écho favorable auprès du public, c'est le moins qu'on puisse dire, je crois que Dominique a réagi à ça. A une certaine époque, je crois qu'il avait une confiance absolue en ses interprètes, mais d'une certaine manière, cela l'empêchait un peu de signer ses chorégraphies. Et il y a eu une reprise en main, assez ferme, à l'issue de ces divers travaux dont tu parles. Et cette reprise en main a été technique. Avant tout technique. C'est que l'entraînement des danseurs a changé à ce moment-là. Il y a eu beaucoup plus de professeurs invités, irrégulièrement, mais quand même, qui venaient notamment proposer du Cunningham. Donc c'est le moment de glissement pour Dominique où il a voulu vraiment, justement, signer son travail. Et à partir de ce moment-là les improvisations ont pratiquement disparu. Jusque vers **le saut de l'ange**, mais plus particulièrement **jours étranges**. Donc c'est vraiment très important ce que tu dis, je n'y pensais pas. Mais il y a des moments charnière dans la trajectoire de Dominique, où à des moments il veut absolument donner la confiance à ses danseurs et puis il la reprend un peu, d'une certaine manière. En tous cas il a besoin de se recentrer lui-même sur son travail.

Et ce qui est très important de dire, pour moi - parce que quand j'entends beaucoup de paroles sur Dominique, je m'aperçois que nous, interprètes, on ne savait pas grand chose, dans la mesure où Dominique se confiait très peu à nous. Donc, j'ai toujours l'impression qu'il y a des gens, comme certains journalistes - puisque Chantal et Christine sont intervenues avant - qui ont eu des relations très privilégiées avec Dominique, que nous-mêmes, danseurs, n'avions pas. Je dois dire tant mieux, d'une certaine manière, parce que je crois que c'est très important aussi : j'ai le sentiment que Dominique voulait que chacun trouve sa place auprès de lui, sans jamais forcer les choses. Et peut-être qu'il distillait ses informations auprès de nous pour que notre part de créativité et notre part d'investissement dans la compagnie se renforcent. Parce que tout dire, parfois, ce n'est pas suffisant. Curieusement. Donc cela rejoint aussi ce travail sur la technicité. C'est que notre place dans la compagnie, à certains moments, était de nous conformer au choix de Dominique. Cela a été le cas, aussi.

Etat d'esprit, état de corps

olivia grandville : Je voudrais dire autre chose, par rapport à l'utilisation de ce terme d'état d'esprit, d'un état d'esprit des danseurs. Parce qu'on pourrait penser tout d'un coup que Dominique aurait été quelqu'un qui nous aurait dit : "et bien, sois toi-même, ressens ton mouvement" . (*rires*) C'est tellement à l'opposé de ça! Et parfois on était même en demande, mais il n'abordait jamais les choses par le biais de la psychologie des choses. Cela passait toujours par le corps. Pour moi, c'est important. Je crois qu'on est d'accord, je crois qu'effectivement, ce qui est bien c'est que les choses sont toujours en regard d'autres choses. Ce n'est jamais...carré.

bernard glandier : c'est vrai : Dominique utilisait souvent l'expression : faites confiance au mouvement. C'est important parce qu'il y a des moments, comme dit Olivia, où on était tellement en demande d'images, en quelque sorte. Parfois il proposait des images. Mais le danger des images c'est qu'elles nous enferment. Elles nous correspondent trop ou pas assez, dans un travail de danse. Donc Dominique évitait le plus souvent possible la référence à l'image, et nous parlait de cette confiance qu'on devait faire au mouvement. Et c'est certain que dans le rapport technique aussi, à force de travailler, de répéter, de nous baigner dans cet univers Bagouet, et bien nous-mêmes, en tant qu'interprètes, étions capables de découvrir ce que le mouvement de Dominique nous posait à nous, à chacun de nous. Ce qui fait que ça permet aussi à la compagnie, aux danseurs de la compagnie, de conserver leurs propres qualités et même de les enrichir, ainsi que leur propre personnalité. Et je crois que c'est le retrait de la parole de Dominique vis à vis de nous, qui a permis ça.

chantal aubry : juste pour répondre à Bernard : vous aviez l'impression qu'il parlait avec d'autres gens qu'avec vous, et nous, qui parlions quelquefois avec lui, on a quand même le sentiment que le mystère essentiel se passe entre le chorégraphe et ses danseurs. Et sinon, sur ce que tu as dit sur l'improvisation dans **le saut de l'ange**, dans **jours étranges**, est-ce que c'est parce que tu as oublié ou, tu n'as pas pensé aux **petites pièces de berlin**, qui a été beaucoup fait là-dessus aussi?

bernard glandier : j'ai oublié. (*rires*)

hélène cathala : je voudrais ajouter un peu comment je suis entrée dans cet univers. Parce qu'on parle souvent d'état d'esprit. Moi je parlerais plutôt d'état de corps parce que l'esprit devait suivre. C'est un rapport à la quantité. Parce qu'on parle toujours de qualité de mouvement. Moi, je suis entrée dans la qualité par la quantité. Et j'ai eu la chance d'arriver à un moment charnière où certains interprètes parlaient. Et donc j'ai dû reprendre pratiquement trois pièces en même temps. Et je crois que c'était important dans la vie de la compagnie et donc dans la transmission de cette technique, savoir qu'on était dans un bain extrêmement dense de mouvement. Et qu'il y avait une quantité très importante de choses, de mouvements, de danse, donc de répertoire à apprendre. Et finalement on trouvait cet état de corps parce qu'on était confronté à énormément de matière chorégraphique. Et soit on le

trouvait, soit on n'arrivait pas à les danser. Je pense en particulier au duo de **déserts d'amour** qui m'a posé énormément de problèmes techniques et que j'ai finalement pu résoudre en me plongeant énormément, en quantité dans cette danse, pour trouver simplement la confiance et arriver à ne pas être asphyxiée à la fin. Je ne sais pas si cela répond à cette histoire de technique, mais c'est l'idée que dans la compagnie, il y avait déjà, quand Dominique était là, la transmission, sans arrêt, de répertoire, et ce qui se passe aujourd'hui, quand on retransmet des pièces, ce n'est que la continuité de ce qui se passait déjà dans la compagnie.

L'humanité, l'autonomie du danseur

philippe cohen : je voudrais juste reprendre des choses qui ont été dites et qui m'ont amené à une réflexion : tout à l'heure Fabrice a dit quelque chose qui m'a beaucoup touché quand il parlait de technique" : il a dit que pour lui, quand il a dû reprendre des rôles, il sentait que le travail avec Dominique, c'était être là et être calme avec toute forme de technique. Quand même un respect du bagage de chacun. Henri parle aussi de technique qui rejoint un état d'esprit. C'est une chose dont on parle beaucoup : le bain de l'esprit. Hélène vient de parler de rentrer dans la qualité par la quantité. Moi, mon expérience, Olivia l'a aussi dit très justement : ce n'était pas partir dans des discours. C'était tout ce qui demandait une espèce de naturel, d'aisance et de facilité, c'est-à-dire d'être ancré dans le sol, de ne pas être au-dessus des nuages et au-dessus des gens, en fait moi je l'ai traduit par retrouver un naturel par un excès de technicité, justement pour ça. C'est à dire dépasser un stade. Cela demandait un contrôle du corps et de ses membres. Et je reparle un petit peu du conservatoire. S'il y a une chose, par rapport à la pédagogie que je retire de mes années d'apprentissage avec Dominique, au-delà du corps, au-delà de la technique, c'est quand même une certaine philosophie d'une certaine intégrité, une honnêteté du travail, le sens des responsabilités ; que les choses effectivement passent par le corps et que toutes les expériences auxquelles on a été confronté avec Dominique, ou même après, pour moi cela revient à une chose, c'est que Dominique nous a mis en face d'une rencontre avec l'humain, tout simplement.

yves larbiou : je ne suis pas danseur mais vu de l'extérieur, si tant est qu'on puisse être extérieur à une chorégraphie, ce qui me frappe dans les danseurs de Dominique, ce qui m'a frappé c'est la diversité des corps aussi, des danseurs et des danseuses. Si on se réfère à des normes classiques, je pense à Béjart, si vous avez de grandes jambes et de grands bras, c'est parfait. Sinon cela ne va pas. Bon. Là, chez Dominique, je ne sais pas si c'est une technique ou pas, mais il y a une empreinte légère et forte. Vous l'avez dit, d'ailleurs. Et moi je sais que cela m'a frappé, cette unité dans ce que vous faites, quand vous le faites ensemble, et la diversité qui a été dite aussi. Et je trouve que c'est très fort et très frappant. Et alors, il y a une empreinte Bagouet, moi j'arrive à m'en défaire un peu. Mais quand je vois danser des danseurs qui sont passés par Bagouet, je vois qu'ils sont passés par Bagouet. Et puis il y a de jeunes chorégraphes aussi, qui ne sont pas passés par Bagouet, mais qui

essaient de reprendre des choses de Bagouet. Et là je me dis : "ils ne sont pas passés avec Dominique". C'est peut-être un peu idiot. Alors il y a l'expérience de **déserts d'amour**. Mais ça, c'est autre chose. Je ne veux pas en parler maintenant. C'est très fort aussi. Je ne sais pas si c'est en avant ou en arrière, peu importe. Mais je ne sais pas s'il y a une technique Bagouet, mais il y a une imprégnation des danseurs et du spectateur Bagouet, aussi.

isabelle ginot : merci d'avoir rappelé ces choses tout à fait essentielles. Notamment la question de la diversité, c'est s'intéresser à l'autre, c'est effectivement ne pas s'intéresser à "toujours le même". Et je crois que chez Bagouet c'était très évident.

jean rochereau : je voudrais sortir de la question technique/pas technique de façon assez concrète. On se plante un peu en s'attachant au mot technique. Il faudrait peut-être parler du champ des compétences auquel fait appel Dominique. Et il y a dans ce domaine deux choses absolument essentielles et qui sont des compétences auxquelles Dominique a fait appel depuis le début jusqu'à la fin : c'est la capacité de se situer dans l'espace. C'est vrai que lorsqu'on parle technique, on pense en général simplement à l'entraînement du corps. Or Dominique demande cette capacité-là à tous ses danseurs : avoir une précision dans l'espace extrême. Evidemment, ce n'est pas quelque chose qui se travaille dans le cours mais qui se travaille quand même. Ce sont des compétences auxquelles Dominique fait appel et auxquelles la formation qu'il assume prétend apporter les moyens de développer ces compétences.

Et enfin, il y a une chose qu'il faudrait dire : Dominique assume d'un bout à l'autre de sa carrière le devoir de formation du chorégraphe, ce qui n'est pas si évident que ça, et assez original pour le souligner. Avec la volonté d'assumer également les ambivalences de cette formation, qui sont dues à l'époque. Et dès le début, et jusqu'à la fin, on verra toujours cette chose-là. Bernard, tu dis qu'il ne se confie pas. Peut-être qu'il assume le devoir de ne pas se confier. Je me souviens qu'il avait parlé de ça avec moi, en rentrant du marché un jour : justement c'était quand même très conscient chez Dominique : laisser cette part d'autonomie chez chacun. Donc il y a chez ce chorégraphe la capacité d'assumer le devoir de formation et de penser que ce devoir de formation vise à une autonomie du danseur. C'est là quelque chose de très singulier. Parce que finalement, quand on pense technique, on pense à une "barre", on pense à l'ensemble d'exercices précis qui visent à donner une compétence physique. Et Dominique élargit le propos en disant : la formation doit viser une capacité physique, bien sûr, mais aussi une capacité dans le groupe et une capacité d'autonomie.

Conclusion de la table ronde

christine rodès : je réagis un peu au terme d'improvisation quand Bernard a dit : "j'ai oublié". A savoir que je suis bien certaine que les improvisations du début de la compagnie n'avaient rien à voir avec les improvisations de **jours étranges**. Peut-être d'un point de vue technique mais surtout parce que ce débat autour de la technique renvoie aussi à quelque chose de plus intime

dans l'œuvre. Je crois que le trajet de Dominique n'a pas été de soi. On vient de témoigner toute la matinée combien Dominique Bagouet, l'homme, l'artiste, était magnifique. Mais je pense qu'il est bon de sentir aussi le travail infiniment difficile qu'il a mené avec lui-même! J'ai souvenir de conversations avec lui, il y a très longtemps, à l'époque de **danses blanches**, de **tartines**, où je fustigeais **tartines** allègrement. Il en était d'ailleurs un peu coi, mais pas blessé parce qu'il avait beaucoup de répondant. Il disait : « je veux faire des contes de fées, abstraits ou quotidiens, des contes sans histoires » Evidemment, c'était un peu compliqué. Au début, il usait de la pantomime, ou quasi. Et ça ne le satisfaisait pas lui-même. Alors il a dû mettre sur l'établi ce rapport de l'abstraction et de la figuration, en adoptant une certaine façon de traverser les choses, comme le disait Bernard par rapport à la technique, abandonner une improvisation sauvage, reprendre en mains les choses, petit à petit, avec les danseurs et cette fois dans un temps de maturité chez les uns et les autres. Repartir vers une liberté, mais certainement très différente. Voilà juste ce que je voulais rappeler, sous le contrôle des danseurs parce qu'encore une fois, ce sont eux les garants de ce travail !

Deuxième journée du colloque

Introduction

isabelle ginot : Lise Ott va commencer cette journée qui va être articulée comme celle d'hier : Lise va parler de l'implantation du centre chorégraphique et des liens qui se tissent entre une compagnie présente – on a vu hier à quel point le travail artistique de Bagouet était très intimement lié à sa représentation du rôle de l'artiste dans la société – et c'est vrai que c'est une des choses qu' on a le plus sentie dans cette région. J'enchaînerai ensuite moi même dans un aspect plus spécifique du travail de Dominique Bagouet, et ensuite une deuxième table ronde avec des danseurs de la compagnie Bagouet et des nouveaux danseurs, des danseurs d'aujourd'hui de l'œuvre de Bagouet, permettra de continuer le débat qui avait été commencé hier, autour de la question de la transmission et comment s'aborde un style de danse.

Communication de Lise Ott : « Dominique Bagouet : histoire d'une implantation »

Je voudrais dire en préambule à mon exposé que je trouve ce titre assez ronflant, sinon pour tout dire assez monumental. Il m'a beaucoup effrayée pendant que je faisais mes recherches, et que je me demandais comment éviter de lui prêter une telle stature. Comme il arrive en pareil cas quand on parle de l'histoire avec une majuscule, on peut être tenté de se laisser aller à des exposés qui viseraient à l'embaumement ou à la sanctification du modèle dont on a décidé de développer l'aventure. Je voudrais essayer d'éviter l'une et l'autre des deux tentations. Non pas que je veuille oblitérer le passé, mais parce qu'il me semble plus juste de repérer, dans ce passé, ce qui apporte un éclairage enrichissant pour le présent et aussi pour ceux qui le vivent.

A mon avis il y a un problème complexe lié à l'implantation de Dominique Bagouet à Montpellier. Il ne tient pas seulement au fait que, tout jeune chorégraphe – il a à peine 29 ans – il s'installe dans une ville en 1980 qui est pratiquement, en matière de danse, une sorte de désert. Je signalerai pourtant, pour être tout à fait honnête vis à vis des acteurs qui sont là sur place, que ce désert est tout de même un petit peu peuplé. Je citerai par exemple le groupe des chorégraphes Morton Potash et Ingeborg Liptay qui sont arrivés à Montpellier en 1972. J'évoquerai aussi la présence de Robert Pujols au conservatoire et des nombreux cours pour amateurs, dont le plus couru, à l'époque, en raison de la modernité qu'on lui accorde alors, qui est toute relative, est celui d'Anne-Marie Porras. Je nommerai enfin le théâtre Iseïon où, dès 1980, Marc et Sylvie Deluz inviteront régulièrement des chorégraphes à se produire.

Or, le problème que soulève la présence de tous ces acteurs ne réside pas dans le fait qu'ils ne peuvent pas être des partenaires idéaux à cause des divergences de points de vue ou de décalage dans l'appréciation de la modernité, c'est que, tout simplement, rien de fondamental à l'époque ne part de la province. J'en veux pour preuve l'expérience, momentanément vouée à l'échec, qui a vécu, en arts plastiques, le mouvement de « support-surfaces », entre 1964 et 1972. Tout est parti de la province à ce moment –là puis le mouvement s'est dissous pour des raisons que je n'ai pas lieu d'analyser ici. En tous cas, ce n'est pas un mouvement pour l'heure qui s'est véritablement enraciné dans l'histoire de l'art français, ni qui a été reconnu par les instances officielles même si le credo en a été « créé au pays ».

Donc, pour le dire vite, le premier problème auquel est confronté Dominique Bagouet, c'est celui qui consiste à être décentralisé dans une région qui n'est pas un centre, et l'obligation qu'il y a d'y développer un centre chorégraphique.

Par ailleurs, il me semble bien qu'à l'époque la danse contemporaine n'existe pas vraiment, elle n'existe pas parce qu'elle n'a pas d'histoire, et aussi, en tant que pensée, fondamentalement instituée les études universitaires, s'agissant de danse, et a fortiori de danse contemporaine, n'en sont qu'aux balbutiements). Je crois que c'est par là – absence d'histoire, de pensée instituée et de décentralisation effective - que l'on peut comprendre à quel point il est donc nécessaire, à ce tout jeune chorégraphe, d'être reconnu à l'extérieur de cette frontière provinciale.

La création d'**assai** en 1986 lors de la biennale de Lyon et des **petites pièces de berlin** en 1988 à Berlin, en constituent le tremplin.

Il serait pourtant vain de ne faire reposer toute la difficulté de cette implantation que sur ce seul paramètre. Alors qu'il me semble bien résider ailleurs, d'une façon encore plus complexe, à tel point que je me demande si ce n'est pas là le véritable nœud gordien de son entreprise. Dès son arrivée, à mon avis - et je ne le vois que maintenant avec le recul -, Dominique Bagouet est pris entre deux feux : d'une part, il débarque ici avec, dans ses valises, un vocabulaire personnel qui a été reconnu en 1976 au Concours de Bagnolet avec **chansons de nuit**. Il a aussi le désir de développer une certaine forme qui, à ce moment là, se situe entre des compositions collectives et des formes légères. D'autre part, il est un artiste totalement institutionnalisé, sommé de correspondre, au moins en pensée, aux missions de « l'édifice » (un centre chorégraphique décentralisé), dans lequel il s'installe.

De ce point de vue, il n'est absolument pas anodin de constater que l'endroit où la municipalité et le ministère le situent, ce soit précisément les combles de l'opéra. Voilà une position bien symbolique. Et l'on perçoit mieux pourquoi toute la dynamique de Dominique Bagouet consistera à vouloir sortir de ce lieu, très chargé d'histoire pour l'institution de la danse en France, (à la fois en tant qu'espace de la répétition et de la mise en chantier de la création, placé en retrait, sous les combles, de la scène où est diffusée la création), pour aller dans un autre qui corresponde vraiment à une véritable implantation de la danse contemporaine.

Car, je suis persuadée que, dès le départ, Dominique Bagouet a une très haute idée de sa mission. Ce n'est pas seulement lui qui est impliqué, mais la danse contemporaine toute entière. J'en veux pour preuve la relative frustration qu'il opère, pendant un temps, vis à vis des formes légères, « de ces formes de saltimbanques », - le mot est de lui -, qui lui tiennent à cœur. J'en vois aussi la démonstration dans la manière dont il définit le programme des festivals de l'été avec Jean-Paul Montanari. A l'observer, ce programme semble vouloir opérer une véritable révolution. Son principe rappelant du reste celui qui a amené certaines révolutions littéraires de la Renaissance française, à savoir une véritable défense et illustration de la danse dans sa contemporanéité la plus immédiate.

On est étonné, vu de loin, de ce travail de titan, et de l'isolement dans lequel il s'opère. D'autant plus que Bagouet n'étant pas un théoricien et n'ayant pas non plus les moyens d'adopter un point de vue conceptuel - toute cette aventure où se mêlent à la fois sa propre identité et celle de la danse - est culturellement embarrassé. Il faut à ce créateur non seulement tenir compte du substrat classique et néo-classique, s'il veut pouvoir l'enrichir d'apports nouveaux, mais encore respecter, sinon mettre au jour, toute la diversité de tels apports, en essayant de pointer très vite ce qui lui paraît le plus novateur. C'est, en l'occurrence, du côté de Susan Buirge et de Trisha Brown, deux chorégraphes d'origine américaine (et ce n'est pas anodin s'agissant de l'Histoire de la danse), qu'il va pouvoir déployer son propre univers et, par là, apporter sa pierre, à l'édifice débutant de la danse contemporaine.

Je rajouterai que, pour corser l'affaire, pratiquement personne, à ma connaissance en tous cas, ne voit que toute cette conjonction constitue les moyens d'un enrichissement. On a plutôt l'impression d'une sorte de désordre (la modernité, à l'époque, rappelons-le, c'est-à-dire, dans les années 80, est en crise ; les avant-gardes, dans les arts plastiques en tout cas, sont remises en cause ; un phénomène de « tabula rasa » se répercute partout. Le milieu artistique, et culturel, est, en France surtout, dans un état d'expectative, comme si de tous les matériaux convoqués alors – je pense, en particulier, à la rencontre entre des formes savantes (le tableau) et des formes populaires (l'art brut, l'art nègre, le graphisme des illustrateurs de tous bords) qui débouche sur la naissance de la figuration libre – on ne sait pas celui qui va véritablement émerger de tout son poids sur le marché.

A aucun moment, quand je l'interrogerai là-dessus, Dominique Bagouet ne voudra instituer une échelle de valeurs parmi tous ces matériaux. Il est vrai que ce n'est pas à lui à le faire, cette démarche est du ressort de la critique. Or, la critique, elle aussi, est en crise au début des années 80 et peut difficilement y voir clair. Elle n'est pas en crise pour rien, du reste. Parmi les questions les plus importantes qui sont soulevées à l'époque, il y en a quand même une qui a un intérêt pour mon exposé : elle consiste à se demander quel vocabulaire adopter, ou mieux encore quel vocabulaire inventer, pour parler d'une forme nouvelle (c'est évidemment la même question qui se pose à l'époque de la Renaissance, comme je l'évoquai avant). Faute de pouvoir répondre à cette question, et pour cause - la question n'est pas là - on fait, j'ai fait, ce que j'appelle une critique imitative et émotionnelle (je veux dire par là

qu'on reconduit le vieux précepte de la rhétorique poétique, s'agissant des harmonies imitatives, tout en le doublant d'une réception émotionnelle héritée du siècle des lumières, je pense à ce que dit Denis Diderot sur le sujet). Or, la question n'est pas là, je le répète, parce qu'elle est ailleurs. Elle n'est pas dans le vocabulaire, ni dans la syntaxe des nouvelles formes de danse qui apparaissent (même si cet aspect n'est pas du tout négligeable). Elle est, en réalité, surtout, dans les conditions de la reconnaissance des formes nouvelles (ou, si l'on préfère, comment un public, qui à l'époque a signifié largement le désir d'un changement de société, se traduisant par l'arrivée de François Mitterrand à la tête de la présidence de la République, peut-il reconnaître déjà, dans la danse contemporaine, comme une représentation de son désir de changement culturel ?) Il est à l'époque bien tôt pour se prononcer.

Par ailleurs, et j'y reviens, la question est aussi dans l'évidence formaliste que toutes les expressions adoptent à ce moment-là, au nom de quelque utopie que ce soit, qu'elle soit d'origine classique, ou s'inscrive de manière plus offensive dans la modernité. Pourquoi le formalisme? Parce que c'est le seul concept qui permette l'élaboration d'un style. On doit s'interroger sur la forme, le cadre dans lequel elle se déploie, pour énoncer un style (c'est en particulier le message de Roland Barthes).

En tous cas, c'est en ce sens que se définit à ce moment la modernité en arts plastiques, même s'il y a des tentatives isolées pour faire voler en éclats une telle perspective. Je crois que l'on peut observer le même phénomène dans la danse durant la première moitié des années 80, et on peut en tous cas le constater dans la personnalité des premières chorégraphies de Dominique.

D'un côté, Dominique Bagouet s'intéresse à des formes bien enracinées dans la culture locale, mais aussi dotées d'un « grand style ». C'est le cas de l'opéra-ballet **daphnis et alcimadure**, créé en 1981 (Participent du reste à cette aventure des garants du « grand style », comme le peintre Jean Hugo, arrière-petit-fils de l'écrivain). De l'autre, il montre le désir d'inventer une œuvre stylistiquement enracinée dans un composé de classicisme et de révolution post-moderne à l'américaine. Et c'est **déserts d'amour** en 1984. De **déserts d'amour**, Dominique m'avouera du reste, quatre ans plus tard, que c'est « une pièce protestante et calviniste ». Il rajoute aussi, lors du même interview, que, pour lui, « **assaï** est tracé au cordeau ». Face à ce formalisme, où l'on perçoit bien l'influence de la culture américaine et du minimalisme, il tente difficilement de faire autre chose, et propose, momentanément, de l'informe. L'informe de **f. et stein** notamment, en 1983. Mais il faudra attendre **le saut de l'ange**, en 1987, pour que ce formalisme soit véritablement dominé et pour ainsi dire subverti.

C'est ainsi, en juillet 1987, que je le rencontre et qu'il me dit : « j'éprouve un grand désarroi vis à vis de l'héritage de la danse dans son ensemble ». Dans ce contexte, le créateur impose des gestes à ses danseurs qui les exécutent mécaniquement, pour ainsi dire, selon un académisme qui n'a pas de sens. « Je souhaite dès maintenant, précise-t-il, composer des chorégraphies moins prétentieuses, moins mathématiques, fondées sur la générosité et la simplicité des mouvements, et sur la poésie. Je ne veux plus, du coup, travailler avec

des danseurs, mais avec des hommes et des femmes qui dansent avec émotion, avec leur personnalité ».

Pourtant, je ne crois pas qu'à ce moment-là Bagouet institue une rupture vis à vis de la dynamique du grand style auquel il a été attaché jusque là. Il est tout simplement en train de revenir à ce qui a été à l'origine même de sa pensée de chorégraphe. Je pense à nouveau à ce qu'il appelait les « pièces légères » : **tartines, sur des herbes lointaines**, ou même à **grande maison**. Elles développent en effet une poétique qui se situe par rapport à des lieux qu'il choisit en fonction de leur spécificité, ou mieux, qu'il tend à transformer. J'en citerai quelques uns. Par exemple : le domaine Bonnier de la Mosson en 1981 pour la création **d'en ac et en ile**, avec Susan Buirge, ou la scène de Jacques Cœur, revue par Christian Boltanski en 1987. De même qu'il y aura, pendant le festival de danse, des spectacles de rue en 1981 : les danses traditionnelles du pays d'oc. Ou que l'on assistera à des performances en 1983, la même année où il présente la **valse des fleurs** sur l'Esplanade.

Et là, un aspect fondamental se détache, bien qu'on n'en mesure pas du tout la portée à sa juste valeur à l'époque. Car, on ne peut pas non plus dissocier cette volonté des « pièces légères », de celle qui consiste, sortant des combles de l'opéra, à exposer son corps dans la ville nouvelle, tout comme s'il s'agissait de lui donner, justement un corps nouveau à cette ville. Et c'est **divertissement 138** donné à Antigone en 1985 au moment où l'on termine le programme de la Place du Millénaire, initié par l'architecte catalan Bofills, choisi précisément pour métamorphoser Montpellier, tout en lui donnant une nouvelle identité qui corresponde à son expansion (un précepte tout emprunté, du reste, à la Renaissance et aux Médicis).

De toute apparence, ces expériences vont permettre à Dominique Bagouet de définir un style qui ne soit pas susceptible de se figer. Il n'y parviendra évidemment complètement, il le sait bien, qu'en construisant un cadre nouveau où développer une pensée personnelle. Je crois que la première d'**insaisies**, dans la cour Jacques Cœur, autre lieu symbolique de la danse contemporaine, celui-là pendant le festival, est tout à fait symptomatique. On y voyait en effet les danseurs s'avancer dans des sortes de travées et adopter des postures de boxeurs, comme s'ils partaient à la conquête d'un nouvel espace.

Cela dit, j'ai nettement l'impression que ce n'est qu'à la fin des années 80 que le propos va nettement s'éclaircir. Jusque là on savait à peu près repérer son vocabulaire, mais finalement sa syntaxe oscillait entre celle du ballet classique (elle n'est pas forcément reproduite, mais c'est à partir de la syntaxe classique que se définit sa syntaxe contemporaine), et celle du théâtre. Pensons, notamment, à **meublé sommairement**. Jusqu'à cette œuvre à mon sens, c'est à dire jusqu'en 1989, la grande maison qu'a commencé à implanter Bagouet, n'est encore qu'à l'état d'ébauche symbolique. Ce n'est qu'en se séparant du festival - il n'y participe pas en 1990 - que sa pensée va véritablement se cristalliser. Il y parvient du reste en étant plus fidèle à lui-même et à sa propre histoire, comme le démontrent **jours étranges et so schnell**.

Hier, Christine Rodès a parlé brillamment du paradoxe à l'œuvre dans les œuvres de Dominique. Je suis bien d'accord avec son analyse, mais je crois aussi que ce qui caractérise les œuvres de Bagouet, c'est leur caractère instable. Leur balancement entre formalisme théorique et désir de nomadisme, de légèreté, de retour sur l'histoire familiale. Lui-même aimait à prononcer le mot d' « insaisissable ». A mon avis, c'est aussi ce terme qui préside à l'élaboration de tout son enseignement. Qu'il s'agisse du campus danse dans le cadre du festival, ou de la cellule d'insertion professionnelle dans celui de la compagnie. Or, être insaisissable, concept qui me semble avoir joué à plein pour l'implantation de Bagouet à Montpellier, cela ne signifie pas ne pas avoir de technique. Cela signifie au contraire qu'il faut en avoir plusieurs, et c'est bien, il me semble, ce qu'il avait cherché à instaurer. Enfin, puisque se pose éminemment en ce moment la question de la transmission de son œuvre, il m'apparaît nécessaire de dire qu'aucune forme ne peut se transmettre telle quelle, sans les principes qui sont à la base d'un académisme. Je choisirai de prendre un exemple qui va peut-être permettre d'éclaircir cet aspect et j'établirai un rapprochement entre la danse et la sculpture. Comme la sculpture aujourd'hui, la danse ne doit pas viser à la duplication à partir d'un moule, sous peine de perdre de sa valeur. Eviter ce défaut, c'est précisément repenser la transmission de l'interprétation, c'est à dire la repenser avec, je le cite : « *des hommes et des femmes qui dansent avec émotion* ».

En conclusion, je dirai que l'histoire de l'implantation de Dominique Bagouet à Montpellier, et dans la danse contemporaine, nous amène à mieux comprendre ce qui fera la pérennité de la danse : réflexion sur son vocabulaire, sur sa syntaxe, sur les lieux où elle s'installe, et aussi sur les gens qui s'y trouvent.

(applaudissements)

Communication d'Isabelle Ginot : « La cicatrice du classique ou le fantôme de la monstruosité »

En cherchant à aborder la question du rapport avec le classique, qui est une question qui revient depuis hier sous des formes diverses, ma proposition serait d'observer de plus près l'un des paradoxes dont a parlé Christine Rodès, qui est à mon sens le premier à se mettre en place chronologiquement, comme un mécanisme structurel dans l'œuvre de Bagouet. Et c'est en même temps l'occasion d'observer de plus près **déserts d'amour**, qui a été mentionnée plusieurs fois déjà, que nous avons eu la chance de revoir magnifiquement interprétée il y a quelques jours par le Dance Theatre of Ireland. C'est un peu un cadeau de pouvoir en parler après l'avoir revue récemment, et j'espère que vous êtes nombreux à avoir pu la revoir la semaine dernière.

déserts d'amour, on la pense souvent comme la première grande pièce de Dominique Bagouet. On pourrait en discuter. Je suis assez heureuse qu'**insaisies** soit souvent revenue dans les interventions précédentes, parce que je crois que c'est une pièce qui a été trop peu vue ou mal vue, ou pas assez vue, et qui était peut-être la véritable première grande pièce de Bagouet. Mais il est évident que c'est avec **déserts d'amour** qu'on a commencé à prendre conscience de Bagouet dans le paysage de la danse française.

déserts d'amour marque une rupture esthétique capitale, en apparence en tous cas. C'est une pièce qui a été perçue à l'époque comme extrêmement abstraite, et qui donc détonnait avec la production précédente qu'a décrite Lise à l'instant. Il me semble que c'est aussi le moment où Bagouet prend en charge à l'intérieur de l'écriture chorégraphique, son héritage de danseur classique, et c'est de cela que je voudrais essayer de parler. Donc, le rapport au classique, non pas pour assimiler Bagouet à un chorégraphe classique ou néo-classique, mais pour voir justement comment il s'est positionné comme chorégraphe contemporain, à partir de ce socle historique qui était le sien. Il n'a jamais cessé d'être conscient qu'il s'inscrivait en tant que créateur à l'intérieur d'une histoire.

Dominique Bagouet a une formation de danseur classique, notamment avec Rosella Hightower. Il a commencé une carrière de danseur classique très tôt, à 17 ans, il est passé par le Ballet du Grand Théâtre de Genève, qui était à l'époque dirigé par Alfonso Cata et Balanchine. Il est ensuite passé chez Félix Blaska, dont le nom a été évoqué hier, puis chez Maurice Béjart en 1971. Donc c'est vraiment une carrière classique importante, même si elle a été brève. Comme tout ce qui touche au cursus de Bagouet, on a l'impression que c'est très rapide. Mais on ne peut pas dire que le passage par le classique de Dominique Bagouet ait été un passage accidentel. C'est une formation qu'il a choisie, qu'il a voulue, et dont il s'est ensuite extrait. Le passage au moderne, par des rencontres avec Carolyn Carlson, avec Peter Goss, puis le passage aux Etats-Unis, c'est aux alentours de 73-74. En 1976 il fait sa première pièce, donc il est déjà devenu chorégraphe, ou il est en train de devenir chorégraphe, tout va très vite.

Ce qui m'intéresse dans la façon dont il parle de sa découverte de la danse classique, si je me réfère aux citations que Chantal Aubry inscrit dans son livre, c'est qu'il en parle comme d'un processus de « retirer les écailles », d'« épilucher la bête » ; il m'avait aussi parlé de « défaire une cuirasse ». Des expressions extrêmement fortes et qui témoignent que pour lui, le passage à la danse moderne n'a pas été une simple « libération » comme on a tendance quelquefois à le penser, mais que c'était une très profonde remise en jeu et remise en question de toute son organisation : non seulement l'organisation corporelle du danseur, mais aussi son organisation psychique. La danse classique est un socle et le lieu originel de son histoire de danseur. Mais le lieu originel de son histoire de chorégraphe, c'est ce moment de passage de la danse classique vers la danse moderne et cette espèce de remise en question extrêmement profonde, que les danseurs qui l'ont vécue connaissent bien, qui est peut-être aussi la raison pour laquelle on peut parler d'instabilité de son œuvre. Je ne crois pas que Bagouet s'est positionné par rapport à la danse classique en tant que chorégraphe, je crois qu'il a gardé en mémoire ce moment de passage et d'instabilité très profonde.

L'autre lien objectif avec la danse classique, c'est le recrutement des danseurs. C'est resté vrai longtemps, mais en particulier dans le début de la compagnie. La plupart de ses danseurs avaient une formation classique aussi forte que la sienne et étaient donc dans le même processus de passage, pas d'une technique à l'autre mais justement d'un mode de pensée et d'un mode de sentir à l'autre.

Je vais essayer de décrire **déserts d'amour** très rapidement, et en donner les caractéristiques les plus évidentes : tout d'abord, c'est la première fois qu'il utilise le processus de composition dont on a parlé, qui est un processus de composition sur papier. Cela lui permet à la fois de développer une complexité de composition beaucoup plus grande, parce que la préparation sur papier permet des jeux beaucoup plus importants. C'est aussi pour moi un moment où il désolidarise le travail de la composition du rapport avec les danseurs, donc du rapport affectif avec les danseurs. Je crois que c'est une chose assez importante dans son travail.

C'est une pièce extrêmement détaillée, le mouvement est miniaturisé, l'amplitude gestuelle est très réduite, il y a des formes centrées, avec une sorte de centripétisme du mouvement qui ramène toujours de l'extérieur vers l'intérieur. Et ce qu'on voit de toute évidence se développer, dont on parlera beaucoup ensuite avec l'idée de baroque contemporain chez Bagouet, c'est une sorte d'art de la courbe qui crée une écriture très graphique et très définie dans le dessin. Il y a des emprunts directs au classique dans **déserts d'amour** en termes de vocabulaire et de figures. Il y a aussi un espace « perspectiviste », avec un fort rapport à la symétrie et à l'équilibre de l'espace, même si on se rend compte qu'il est sans cesse déstabilisé de l'intérieur. Il y a aussi le rapport à la musique, qui est un positionnement classique/moderne extrêmement clair puisque les pièces musicales alternent entre des pièces de Mozart et des pièces de Tristan Murail, compositeur contemporain. Donc à l'intérieur de la musique déjà, ce positionnement entre deux moments historiques différents.

Ce qui m'intéresse particulièrement dans le rapport au classique au moment de **déserts d'amour**, c'est peut-être, au-delà de la question de la figure ou du vocabulaire, des choses plus structurelles. Je vais relever deux aspects qui me paraissent très importants à ce moment-là, parce que cela va jouer dans tout l'œuvre de Bagouet par la suite : c'est la notion d'image éclatante du corps, d'un corps rayonnant, qui serait un corps idéal, et qui est très présente à travers la pureté des lignes de **déserts d'amour**. L'autre aspect, c'est la notion de verticalité. Toute l'écriture gestuelle de **déserts d'amour** est construite sur du retour à l'axe vertical. Comme s'il y avait des micro-arrêts en permanence dans l'écriture gestuelle. Il ne s'agit pas seulement de travailler sur la verticalité, mais surtout de désigner la verticalité dans la danse, qui est évidemment une des choses les plus directement liées à l'héritage de la danse classique. Et puis bien-sûr le rapport à l'envol, qui est le grand enjeu de la danse classique. Pour ceux qui se souviennent de la pièce, je vous rappelle cet incroyable solo interprété par Bagouet lui-même, où il entrait en scène du lointain, (c'était au Théâtre de Grammont et les portes étaient ouvertes). Sous une espèce de tentative d'envol qui ne cesse de s'effondrer, un peu comme un oiseau à qui on aurait coupé les ailes, ce qui est assez étonnant dans ce moment là. C'est une image qui m'avait profondément frappée au moment où j'avais vu la création : à travers cette tentative d'envol, ce que Bagouet met en scène c'est la chute et l'échec de l'envol. Je parlerai d'écriture de la faille, d'écriture de la chute dans **déserts d'amour**, parce que l'on va voir apparaître à l'intérieur de l'écriture de façon extrêmement fine et subtile, par rapport à l'axe, la notion de désaxage, ou de brisure de l'axe, d'effondrement partiel, souvent extrêmement minime, d'une zone du corps, souvent la nuque ou les mains. Donc moment de crispation à l'intérieur d'une ligne qui serait autrement pure, moment d'effondrement, de brisure d'une ligne qui serait verticale, et tentative d'envol qui ne désigne que la chute./

(interruption de l'enregistrement)

[...] et je crois que c'est en cela qu'on peut dire qu'au moment de **déserts d'amour**, si on a parlé d'abstraction, c'est peut-être qu'on n'avait pas les mots pour en parler. C'est le moment où Bagouet décèle peut-être sa théâtralité très spécifique. L'abstraction dans **déserts d'amour** n'était qu'apparente, parce qu'avec **déserts d'amour** et avec cette écriture de la faille, Bagouet fait du corps du danseur un théâtre. Tout ce dont on a parlé hier Christine Rodès (pas de personnages mais des danseurs qui sont des personnes et qui créent le personnage) prend sa source au moment de **déserts d'amour**, dans ce rapport avec la danse classique qui fonctionne à la fois comme rapport à une forme esthétique et rapport à une norme.

Je crois qu'avec **déserts d'amour** on voit apparaître ce qui serait un « corps Bagouet », même si ce corps ne va pas cesser de se transformer par la suite : un corps qui travaille à la fois sur l'éclat et sur la défaillance. Si **déserts d'amour** développe un espace aussi purement symétrique, aussi purement dessiné, c'est bien pour qu'on en saisisse la faille et les zones d'effondrement, et la défaillance. L'autre aspect très important de ce rapport avec la gestuelle classique, c'est que cela positionne d'emblée le travail de Bagouet à l'intérieur de son écriture dans le vecteur de l'histoire.

Alors pourquoi le fantôme de la monstruosité? C'est parce qu'il me semble que le rapport avec l'esthétique classique dans **déserts d'amour** fonctionne comme instrument de métaphorisation d'autres blessures ou d'autres ruptures qui seraient plus existentielles qu'esthétiques. Et je crois que c'est là où ce rapport avec le classique est intéressant, c'est qu'il sert un peu de zone de cristallisation pour des enjeux plus existentiels de Bagouet comme individu, et de Bagouet comme créateur. Une des choses qui m'a frappée en revoyant a posteriori **déserts d'amour**, ce sont comme par transparence à l'intérieur de ces fissures qui sont dessinées sans arrêt dans l'écriture, des images d'une pièce dont vient de parler Lise Ott : **f. et stein**.

f. et stein a été créé en 1983, à peu près 18 mois avant la création de **déserts d'amour**. C'est une pièce extrêmement importante dont on n'a commencé à mesurer le poids et l'importance qu'au fil des années. C'est une pièce qui n'a été dansée que six fois, un peu comme un moment de mise à jour d'un certain nombre de choses qu'on n'a plus jamais revues, sauf peut-être avec **jours étranges** par la suite.

Rapidement, pour ceux qui ne connaissent pas **f. et stein** : c'est une sorte de solo à deux, entre Dominique Bagouet lui-même et Sven Lava, le guitariste rock qu'on a revu avec son groupe Gas Gas Gas dans **necesito** - c'était donc la première collaboration de Sven Lava avec Bagouet. Une musique rock violente et stridente, aux antipodes de **déserts d'amour**. C'est une pièce totalement expressionniste, extrêmement exacerbée, dont Bagouet parlait lui-même comme une sorte de « mini psychanalyse », qui met en scène de façon totalement explicite la monstruosité, la déliquescence du corps, la difformité, la schizophrénie, le travestissement, et d'une certaine façon l'autodestruction. Le vocabulaire gestuel est à peu près tout le contraire de **déserts d'amour** : c'est un vocabulaire de secousses, de spasmes, de grimaces, absolument pas découpé, absolument pas organisé. Ou plutôt : *apparemment* pas organisé. Bagouet en disait qu'il n'y avait presque pas de chorégraphie.

C'est avec cette pièce que la question du double - qui hante tout le travail de Bagouet depuis le début et jusqu'à la fin - est vraiment posée là dans sa dimension presque schizophrénique, qui est la déchirure du sujet. **f. et stein** coupe déjà en deux dans le titre le nom du personnage auquel il fait référence qui est Frankenstein, qui est lui-même porteur, évidemment de toute une thématique du double.

Pourquoi ce rapprochement avec **déserts d'amour** ? Ce sont deux pièces qui sont extrêmement proches dans le temps. **f. et stein** est une sorte de mise à nu de la chair et de la matière de ce qui peut-être va hanter tout l'univers de Bagouet : c'est une danse qui n'est pas découpée, je l'ai dit, et qui est une sorte de déferlement de la pulsion. Sans aucune retenue, sans aucune mise en forme, sans aucune articulation. On a parlé du graphisme et du caractère contenu et retenu de l'écriture de **déserts d'amour**. Au-delà du rapport avec le classique, ce qui se met en jeu dans **déserts d'amour**, c'est la jugulation de cette pulsion. C'est à dire que **déserts d'amour** serait le trait et le dessin pour ce qui aurait été mis à nu très brièvement comme la pâte intérieure de l'œuvre. Et je crois qu'au-delà du rapport avec la danse classique, **déserts**

d'amour est une tentative pour répondre à cette question : comment retenir la fureur des pulsions? Comment dans l'écriture et par la chorégraphie, ressouder la chair et refaire l'unité du sujet? C'est pour cela que j'ai parlé de cicatrice du classique, parce que ce qui se passe avec **déserts d'amour** c'est à la fois l'écriture de la rupture et de la faille, mais aussi la mise en scène de la cicatrice. C'est pour cela que je voulais faire le rapport avec la danse classique. Parce qu'au-delà du rapport esthétique à une forme et à un héritage historique, l'art du détail, le contrôle des flux – il n'y a aucun moment d'abandon dans **déserts d'amour** - il y a une espèce de retenue extrêmement forte. L'équilibrage du corps autour d'un centre et l'équilibrage de l'espace, sont une sorte de moyen de retenir et de contenir ce qu'on a vu apparaître avec **f. et stein**. Comme si l'écriture chorégraphique extrêmement détaillée qui apparaît avec **déserts d'amour** était une forme de contention, de bordure et de butée à ce déferlement qu'on avait vu apparaître auparavant.

Dans l'idée de cicatrice il y a l'idée de cime, c'est aussi le moment où il passe à un langage articulé. On a souvent décrit **f. et stein** comme un cri. **f. et stein** se concluait par un cri, au-delà de la métaphore. La quasi dernière image de **f. et stein** est une espèce d'immense cri informe, et je crois que **déserts d'amour** est le passage au langage. C'est à dire que pour retenir et pour contrôler ce qui a été mis à nu et délivré avec **f. et stein**, il faut articuler. Et articuler dans le double sens du terme, c'est à dire passer au langage mais aussi articuler dans le corps, découper de façon à pouvoir retenir et c'est peut-être ce qui définit en premier lieu le langage.

Ce qui est intéressant dans ce rapport au classique, c'est de voir comment un rapport à l'héritage historique et esthétique sert de lieu de passage, à ce moment-là de son œuvre, pour un questionnement existentiel. Et il me semble que Bagouet est le seul chorégraphe contemporain en France à s'être positionné depuis, dans l'espace contemporain, par rapport à l'héritage classique, très ancré en France, aussi bien sur le plan des institutions que sur le plan historique. Et quand on parle de la façon dont il assumait la globalité de ses responsabilités, il n'a pas non plus ignoré celle là. Il n'a pas tenté d'ignorer son héritage, et je crois que ce rapport au classique est aussi un rapport à la normalisation dans la façon dont elle s'inscrit dans les corps.

Et dans ce sens il me semble que c'est une prise de position politique, pour faire le lien avec un certain nombre de choses qui se sont dites auparavant. Voilà, ce sera ma conclusion.

(applaudissements)

Débat :

isabelle ginot : Je pense que je vais tout de suite laisser la place au débat : l'une des questions qui n'arrête pas de revenir est celle des liens entre le travail artistique à l'intérieur de l'œuvre de Bagouet, et la position qu'il a pu prendre à l'intérieur de l'institution et dans sa place politique dans le paysage de la danse institutionnelle française. Merci.

Question de liberté

christine rodès : je trouve que tu précises ce point fondamental, que j'ai aussi essayé de noter hier : il a fallu beaucoup de temps pour qu'on se rende compte que Dominique Bagouet était absolument décidé à ne rien abandonner des tendances divergentes - pas seulement opposées, quelquefois contiguës, sans cesse en décalage – qui cohabitaient en lui. Ce qui le définirait, c'est une extraordinaire recherche de liberté, y compris dans la contrainte. C'est une évidence aujourd'hui, voilà une des oeuvres les plus libres qui soit et qui demeure encore vivante parce qu'on ne cesse de l'interroger. Certains critiques littéraires ont posé qu'une grande œuvre pose des questions plutôt qu'elle ne donne des réponses. C'est ce que fait en nous l'œuvre de Bagouet. Et si elle pose tant de questions, c'est que lui-même n'a décidé d'en occulter aucune à l'intérieur de lui-même.

Le rapport au classique et au contemporain

chantal aubry : ce qui me semble aussi intéressant, pour éviter quelquefois les malentendus qu'il peut y avoir sur le rapport de Dominique au classique, c'est qu'à la fois il n'a occulté aucune des contradictions qui étaient en lui, mais il les a affrontées. C'est la puissance de cet affrontement-là, l'air de rien, qui fait qu'il est un grand chorégraphe. Et non pas comme on pourrait dire "*ah oui mais c'est parce qu'il vient du classique!*". Il aurait peut-être pu faire exactement l'inverse, après-tout, pourquoi pas? Mais c'est justement la puissance de ce qui le pousse à mettre en cause tout ce qui l'a forgé, qui fait de lui un grand chorégraphe. Et c'est toujours une chose qui me frappe de voir qu'on a quand-même quelques grandes figures actuellement qui sont des gens qui entretiennent un rapport dialectique assez puissant avec le classique, que ce soit Forsythe, Keersmaecker. Il y en a quelques grands comme ça qui simplement s'arrachent à ce qui les a forgés et qui vont plus loin, qui font des synthèses. Et c'est là la dimension qu'a Dominique aussi.

[...]

jean rochereau : /il faut un peu se méfier quelquefois, par rapport au classique. Il avait une formation qui n'était pas une formation classique, qui était la formation d'un danseur à cette époque-là. La formation du centre de Rosella Hightower comportait des cours de Graham, des cours de musique, de flamenco – il était très bon danseur dans le style espagnol – et c'était une formation de danseur. Et après cela, quand même, je me souviens qu'en 1972, quittant Blaska tous les deux, lui pour aller chez Béjart et moi pour aller à Strasbourg, nous avons éprouvé le besoin d'aller travailler chez Rosella pendant un mois et demi, de façon intense tous les deux – il avait 20 ans, tout de même – et nous nous sommes quittés avec la formulation de Dominique : "*là on apprend ce qu'on ne montre pas et on va tous les deux aller danser à droite ou à gauche pour aller montrer ce qu'on n'a pas appris!*". Cela montre bien la distance par rapport à un enseignement. Mais le classique n'est pas qu'un enseignement : le classique c'est d'abord un style! Et après, il a effectivement dansé quelque chose qui n'est pas du tout le style romantique,

qui se base sur une façon de faire classique, qui est le Maurice Béjart, mais qui n'a rien à voir avec le style romantique. Il y a cette espèce de fausse polémique qui oppose le classique au contemporain : quelquefois une espèce de réduction, comme si le classique ne serait que le romantique, mais c'est beaucoup plus complexe que ça;

Et Dominique se situe très tôt en rupture par rapport à un certain enseignement, mais par contre va avoir beaucoup plus tard une position beaucoup plus carrée sur cette polémique : classique/contemporain, en la refusant et en se situant ailleurs. Hier on a parlé de technique, et Dominique s'est posé très tôt sur le refus d'une référence à la technique. Sur la conception qu'il y avait la nécessité d'un travail du corps, qu'il y avait sans doute des permanences – dans ce sens, il a rejoint d'ailleurs beaucoup d'autres gens – mais, justement il voulait sortir de ces problématiques moderne/classique et ces problématiques de technique/pas technique.

chantal aubry : c'est tout à fait juste, je pense simplement que le refus de la polémique, c'est une stratégie. Dominique était quelqu'un qui n'était pas violent, ne cherchait pas la polémique. Mais en même temps, justement par profondeur, il avait des propositions extrêmement fortes et il savait probablement où il allait mais ne jouait pas du tout cette carte de la polémique totalement usante entre le classique et le contemporain, qui est en effet un faux débat. Mais je crois que cela n'était qu'une stratégie, cela n'était pas en profondeur. Je rejoins la pensée d'Isabelle, c'est qu'en profondeur il était en effet en exil face à quelque chose qui était un poids institutionnel quand-même très lourd par rapport auquel il se positionnait. Et c'était effectivement le sens de son œuvre. L'autre petit doute que j'aurais, c'est justement par rapport à l'influence de Merce Cunningham. Je pense qu'elle est tardive. Parce que quand il est allé aux Etats-Unis, il est passé complètement à côté. Il le disait. Il a pris des cours chez Jennifer Muller. Bénédicte Pesle dans la salle pourrait peut-être nous préciser cela, mais je crois que cela a été plus tard, l'influence de Merce.

lise ott : je vais répondre tout de suite à cette remarque : c'est en 1982 que Bagouet a dansé un duo avec Roger Méguin et Kilina Crémona. Donc cette perspective est là, déjà.

chantal aubry : oui, mais pas dans sa formation. Il y a une reconnaissance entre Merce et lui, mais je pense que ce n'est pas si tôt à l'œuvre que ça.

lise ott : dans **déserts d'amour**, je crois, c'est pour ça qu'il appelle cela une pièce protestante...

christine rodès : la polémique pourrait durer longtemps. C'est vrai que Bagouet n'a pas étudié chez Merce. C'est vrai aussi que l'estime mutuelle qu'ils ont affichée est tardive. Mais c'est vrai que lorsqu' on regarde **le crawl de lucien**, moi je pense que c'est une pièce qui est extrêmement innervée par toutes les inventions de Merce Cunningham. Je n'ai pas envie d'en faire la preuve. C'est là ma lecture de spectatrice. D'ailleurs ce n'est pas non plus le plus important. Il n' est pas allé imiter Merce. Puisque Isabelle parle de la « cicatrice du classique », cela me fait penser que le rapport de Cunningham aux figures classiques, c'est aussi un rapport de provocation et de détournement (comme des *ready made* importés et par là même décalés).

Le rapport de Dominique Bagouet avec Merce n'est pas du tout du même ordre que celui qu'il a avec la danse classique mais il me semble qu'on le lit clairement dans **le crawl de Lucien**.

geneviève vincent : je trouvais très intéressant dans l'exposé de Lise la question du formalisme et de la forme. Moi je n'enterrerai pas aussi vite que vous, mes chères camarades, le débat classique/moderne, parce que je pense qu'il est vraiment d'actualité. Et là-dessus l'intervention d'Isabelle est une intervention de type analytique sur l'œuvre : contrôle de la pulsion, ré-articulation du sujet. Mais cela nous évite aussi de parler de forme et de style précis. Moi je crois que l'intérêt de regarder cela aujourd'hui, c'est qu'effectivement, il y avait cet héritage classique qu'il a revendiqué pendant extrêmement longtemps, ne serait-ce que sur l'entraînement des danseurs, et qu'ensuite cet héritage, il s'en est à la fois servi et il l'a renié.

Par exemple, on parlait de l'espace tout à l'heure. L'espace dans certaines des danses de Dominique Bagouet, de mon point de vue en tous cas, personnel, est un espace qui remet totalement en cause l'espace de la chorégraphie classique. Le centre n'est pas où la gestion frontale de l'espace le place actuellement, et de ce point de vue il y a une tentative de se désengager de ça. On parlait l'autre jour du problème du désaxement, je disais qu'il n'était pas nouveau - la danse classique l'a fait après la seconde guerre mondiale - mais il y a pour moi, en tous cas dans le souvenir très vif que j'ai de ses pièces, un traitement de l'espace, une désarticulation du geste, et du mouvement, de la non symétrie des choses qui était totalement une remise en question de l'espace classique.

isabelle ginot : mais je crois que sur **déserts d'amour**, ce qui est intéressant, de même que ce rapport à l'axe, c'est que l'axe est sans cesse désigné non pas comme un axe vertical idéal, mais comme un axe sujet à défaillance. Et je crois que dans l'espace c'est un peu la même chose qu'on voit. Je pense par exemple au « deuxième ou troisième Mozart », cette immense diagonale qui est tout le temps présente et qu'on ne voit presque jamais faite. On la voit un instant, une fois, on n'arrête pas de l'attendre, le moment où elle passe on se dit : "ça y est". C'est ce rapport-là, de désignation et de relation. Je crois que la question de la symétrie dans **déserts d'amour** fait que je me souviens de cette pièce. La première fois que je l'ai vue je me suis dit : « *c'est tout le temps symétrique et pourtant ça a l'air de guingois* ». Et c'est vrai que cela demande beaucoup d'attention et de regard pour voir qu'il y a un rapport à la symétrie qui n'arrête pas d'être déstabilisé, décalé, cela passe un instant mais cela se défait, et donc c'est bien une désignation qui est extrêmement troublante car ce n'est pas non plus un éclatement comme chez Cunningham. C'est la déstabilisation presque de l'intérieur. et je pense que le rapport à l'espace de **déserts d'amour** nous parle beaucoup, j'y reviens, de son rapport à l'institution. C'est à dire : "je suis dedans, et j'y inscris la faille".

lise ott : à l'institution et à la forme. Je trouve qu'on oublie beaucoup cette histoire de forme, parce que je crois que la danse contemporaine n'a pas de forme à ce moment-là, et dans « forme », j'entends : elle a bien le vocabulaire, mais elle n'a pas vraiment de syntaxe. Or cette syntaxe, elle ne peut s'élaborer qu'en réfléchissant à des syntaxes déjà existantes.

christine rodès : ce rapport à l'institution est très important, on peut dire aussi dans **déserts d'amour**. Cela me fait penser à une pièce qui a extraordinairement parlé de ça, d'Odile Duboc, qui s'appelle **insurrection**.

jean rochereau : le solo de **f. et stein** est tout de même déjà une tentative de syntaxe, et une syntaxe basée sur l'espace. Parce que je ne sais pas si vous vous souvenez, tout de même, dans **f. et stein**, les différents sujets sont situés dans des espaces parfaitement définis, entre autres : la danse libre est donc sur la diagonale de l'inverse qu'on retrouvera dans **déserts d'amour**, mais toutes les autres choses, y compris les grimaces, par exemple, l'informe, est situé de façon extrêmement précise, toujours dans cette figure de l'espace qu'on retrouve beaucoup chez Dominique, qui est une espèce de S en ligne droite, qui se décale ou qui n'est pas toujours à angle droit, enfin deux figures parallèles avec une diagonale, comme ça. Alors dans **f. et stein** toutes les choses sont placées comme ça. Le masculin/féminin quelque part, le difforme sur cette espèce de S que parcourra d'ailleurs Sven Lava en traînant sa guitare, et ainsi de suite. C'est à dire qu'il y a tout de même là un début d'articulation, enfin d'utilisation de l'espace comme un moyen de créer une syntaxe. Qu'il abandonne d'ailleurs ensuite en enrichissant les moyens d'atteindre la syntaxe.

isabelle ginot : oui. Une des choses qu'on n'arrêtera pas de redire c'est cette histoire du paradoxe. Bien entendu il n'y a jamais d'absence de forme dans le travail de Bagouet, même dans les choses les plus informes, de même qu'il n'y a jamais que de la forme dans les pièces les plus formelles. Hélène Cathala parlait de quantité hier, à propos d'autre chose. Je crois que dans **déserts d'amour**, il y a une structure extrêmement puissante qui désigne les zones de défaillance. Dans **f. et stein**, j'ai envie de dire que c'est le contraire. Il y a une évidence du difforme ou de l'informe qui est bien entendu cependant architecturé et soutenu pour pouvoir être montré par la structure dont tu parles.

Table ronde : « La transmission »

isabelle ginot : cette table ronde est autour du problème de la transmission. Comment incorpore-t-on un style? Sont rassemblés autour de cette table des danseurs de différentes périodes de la compagnie Bagouet, des nouveaux danseurs qui sont Loretta Yurick et Robert Connor du Dance Theatre of Ireland, fondateurs et directeurs artistiques de cette compagnie, et actuellement interprètes de **déserts d'amour**. Ils ont donc abordé ce travail récemment. Dans la salle, d'autres danseurs du Dance Theatre of Ireland, vous êtes bien entendu invités à intervenir à tout moment si vous le souhaitez. Dans les danseurs de la compagnie Bagouet : Sarah Charrier, danseuse dans la compagnie de 1984 à 1988, qui est dans la distribution d'**assaï** aujourd'hui, donc qui est à la fois de la première génération et de la génération en cours ; Anne Abeille qui a été assistante à la chorégraphie dans les 3 dernières années de la compagnie, et qui a travaillé sur la reprise d'**assaï** notamment ; Dominique Noel qu'on ne présente plus, puisqu'on l'a déjà vue hier, qui est danseuse des carnets bagouet, ancienne danseuse de la compagnie Bagouet, qui a travaillé sur les remontages de **déserts d'amour** et du **crawl de lucien** ; et j'ai demandé également à Simon Hecquet et Dominique Brun d'être là. Vous les avez vus dans le quatuor Knust, ce sont des danseurs notateurs qui ont travaillé en tant que témoins sur la notation d'**assaï** pendant le remontage, et qui ont donc assisté à ce moment de transfert d'une écriture vers de nouveaux corps. Et en tant que notateurs ils sont contraints et forcés peut-être à une immense lecture analytique, et je trouve intéressant qu'ils puissent témoigner de ce à quoi ils ont assisté.

On a parlé beaucoup hier de la technique, y a-t-il ou pas une technique Bagouet? Quelle est la nature spécifique du travail de Dominique Bagouet? Je crois qu'à l'intérieur de la compagnie les danseurs restaient longtemps, il y avait un phénomène d'imprégnation. Hélène Cathala parlait hier du *bain*. Les danseurs restaient longtemps, travaillaient longtemps avec Bagouet, donc les choses se construisaient sans doute aussi beaucoup dans un niveau relativement inconscient de leur travail. Et donc, par exemple, **déserts d'amour** ou **assaï**, ont été créés avec des danseurs qui étaient là depuis longtemps avec Dominique. Donc peut-être que l'un des enjeux les plus étranges et étrangers de la transmission aujourd'hui des carnets bagouet à de nouveaux danseurs, c'est que des danseurs qui n'ont jamais tracé ce parcours à l'intérieur d'une compagnie, tout d'un coup débarquent dans un style, une écriture, et le découvrent avec leur histoire à eux et donc s'en débrouillent.

La découverte et l'apprentissage du style avec **déserts d'amour**

isabelle ginot : Je voulais peut-être d'abord demander en premier lieu à Loretta et Robert, qui sont les plus récents dans cette histoire, puisque vous avez abordé ce travail cette année ou l'an dernier. Comment, par rapport à

votre histoire à vous de danseurs, vous avez vécu cet apprentissage et cette découverte d'un style?

loretta yurick : (*paroles traduites*) je voudrais d'abord expliquer que mon "background" était plutôt tourné vers l'expressionnisme allemand, que c'est la danse à laquelle j'ai été le plus entraînée. Venir au travail de Dominique Bagouet est une sorte d'ironie !

Hier, l'essentiel de la discussion portait sur « *est-ce qu'il y a une technique Dominique Bagouet ?* » Mais pour moi, pour interpréter sa danse, la question de la technique n'a jamais été une solution.

En fait, ce qui nous a attiré dans ce travail, plutôt que sa technique, c'était une façon particulière de saisir l'espace, le regard, ce dont on a parlé hier, la subtilité de la passion sous une expression formelle.

Donc, en fait, danser **déserts d'amour** est surtout une expérience : écartier les acquis de l'expressionnisme, travailler dans la précision du geste en particulier. C'était très difficile d'être si précis. Cependant, dans ce cadre très étroit, il y a une grande liberté. Aussi, chacun des danseurs qui a travaillé **déserts d'amour** - puisque ce sont tous des individus - a réalisé que le travail était très particulier, individuel. Donc on a tous une histoire différente à raconter, et ce que cela représente pour chacun de nous. Parce que les danseurs qui sont dans notre compagnie viennent de différents horizons.

En ce qui me concerne, j'ai beaucoup apprécié la précision du travail, la délicatesse, la façon de se situer dans l'espace, et d'une manière très subtile, la passion affective qui existe dans cette pièce, dans le duo, les solos, dans la structure même de la pièce.

robert connor : (*paroles traduites*) dans notre travail, et particulièrement dans nos propres chorégraphies, nous utilisons probablement des mouvements plus « passionnés », une sorte de palette émotionnelle comme point de référence, comme point de départ de nos chorégraphies. Aussi, le fait de reprendre **déserts d'amour**, c'était un choix délibéré, passionné, et aussi un nouveau point de départ.

D'autre part, le travail sur la base quotidienne de la transmission de la pièce, la simplicité de la présence, la précision de l'énergie autant que la précision du mouvement, du geste, du placement dans l'espace, de la posture, etc... Cela a été très intéressant de voir tous les gens analyser le travail de Dominique, particulièrement cette notion de paradoxe.

Nous avons certes regardé la vidéo de la Première de **déserts d'amour**, mais à part ça, nous n'avons pas vu **déserts d'amour** de l'extérieur. Notre expérience était à l'intérieur de la pièce. Vous aviez un paradoxe en termes d'énergie et de précision. D'un côté n'utiliser pas plus que ce dont vous avez besoin, mais en fait les mouvements étaient parfois très énergiques ! Il y a beaucoup de choses. Mais nous avons travaillé physiquement sur la pièce, nous l'avons analysée à partir du mouvement et pas du point de vue émotif. Mais en fait, ce que nous aurions pu avoir comme images, ou idées, ou sens derrière la pièce, on nous disait que ce n'était pas de cette façon que les danseurs - par exemple Dominique Noel ou Jean-Pierre Alvarez - avaient appris la pièce.

loretta yurick : juste pour finir, je pense que c'était très clair pour nous que dans la transmission du travail de Dominique Bagouet, par ses danseurs aux interprètes du Dance Theatre of Ireland, ils étaient très vrais, et qu'ils travaillaient vraiment en tant que danseurs.

Aucun de nous ne connaissait Dominique Bagouet, nous avons lu ou vu des vidéos de son travail dans les années 80. Je pense qu'ils étaient très vrais quant à son style très particulier, en terme d'espace. Chacun d'entre eux a une approche légèrement différente de l'œuvre de Dominique Bagouet. Hier on échangeait sur le fait que les nouveaux danseurs reprenaient des rôles lorsqu'un ancien partait et l'apprenait avec lui. Ce fut notre expérience d'apprendre, avec différentes personnes qui ont quelque chose de commun, mais avec de nouvelles réponses parce qu'ils sont des individus. Ils étaient très « vrais », de ce que je sais du travail de Dominique Bagouet, dans la relation au travail, à la transmission.

robert connor : je pense qu'au sujet de la question de la technique Bagouet, peut-être que c'est dans le processus de transmission que la technique Bagouet est découverte pour ce qu'elle est. Comme enseignant vous enseignez ce que vous connaissez, et quelquefois vous découvrez ce que vous connaissez à travers l'enseignement. Et j'aimerais dire que dans le processus, le cours technique quotidien est une partie importante en terme de transmission. Nous avons beaucoup travaillé sur la descente de l'axe central pour avoir un centre situé plus bas, la relaxation de la surface extérieure des muscles, la force intérieure, l'équilibre, une présence simple, un focus clair et délibéré. Pour travailler la qualité de mouvement, nous n'avons jamais utilisé le miroir pour savoir si nous faisons le mouvement correctement. L'image extérieure de ce que nous faisons n'était pas importante. C'était surtout la sensation du mouvement. Trouver l'énergie, la qualité correcte de la ligne du geste ne venait pas de l'extérieur.

Le point de vue du transmetteur

isabelle ginot : Dominique Noel peut nous parler de ce travail avec cette compagnie, puisqu'elle a été avec Jean-Pierre et Catherine chargée de la transmission, et donc a aidé les danseurs à descendre le centre et à s'approprier cette qualité particulière de l'écriture de **déserts d'amour**.

dominique noel : je commencerai en disant que dès le départ il y a eu un contexte humain très favorable pour ce projet. Et également sur le plan de l'organisation une disponibilité totale. Cela nous a beaucoup aidés pour avancer dans le travail. En ce qui concerne le travail technique, effectivement, dans le groupe de danseurs que nous avons ils avaient tous des histoires et des expériences assez différentes, une approche du corps différente, donc chacun avait un chemin différent à faire à l'intérieur de cette expérience. Et ils l'ont très vite compris. Cela a été très agréable de voir à quel point les gens se sont très vite responsabilisés dans leurs propres tâches à l'intérieur de ce projet. Avec des différences d'âge très grandes, cela allait de 20 ans à une quarantaine, chacun avec leur maturité, les plus jeunes ont tout de suite pigé de quoi il s'agissait. J'ai en mémoire des propos que Liz a

tenus avec Michèle Rust - Liz qui a repris le rôle de Michèle dans la pièce - et Michèle était absolument sidérée de voir à quel point elle avait analysé, compris, ressenti cette danse. Donc sur le plan de la technique, on a en a déjà parlé, Robert aussi, effectivement au quotidien il s'agissait de travailler sur la présence, placer le centre plus bas, avoir un rapport au sol tranquille, le travail sur le regard, etc..;

isabelle ginot : est-ce qu'il y a eu des difficultés particulières, ou des surprises dans la transmission?

dominique noel : Les surprises ont été par moment des espèces de déclics dans les premiers filages, tout de suite des tensions qui revenaient, du fait de la concentration extrême que demande cette pièce. De vieilles habitudes pouvaient revenir parfois, et parasiter la présence simple qui devait être celle qu'on demandait. Mais les surprises pour moi ont été certains déclics du point de vue de la présence. Tout d'un coup on en voyait certains qui réalisaient : *"ah bien oui, finalement c'est aussi simple que ça et il s'agit simplement d'être là, d'être simplement là, posé sur le sol et d'avoir une présence tranquille"*. Mais pour arriver à ce déclic, même si cela se passait parfois, cela les dépassait, je crois. C'était aussi magique pour nous de voir qu'ils l'atteignaient. Ceci dit, je parle de magie, mais il n'y a pas que la magie, il y a quand même beaucoup de travail, la répétition, se sentir aussi au sein du groupe. Juste pour conclure, tu as posé la question par rapport aux difficultés, elles ont été comme je disais hier plus dans la tâche qu'on a eue de défaire. C'étaient également les difficultés qu'on avait eues avec les danseurs du Lyon Opéra Ballet : leur faire lâcher les repères qu'ils avaient. Donc pour certains cela a pu être douloureux, pénible, d'être complètement déstabilisés parce qu'on leur demandait de lâcher beaucoup. Mais ces difficultés ont été tellement positivées, travaillées,...

Reprise d'assaï par les carnets bagouet

isabelle ginot : on va parler d'une autre reprise qui est d'une nature tout à fait différente : autant **déserts d'amour** a été repris par des danseurs qui n'avaient pas de lien, si ce n'est le lien d'amour avec l'œuvre de Bagouet, **assaï** a été remonté dans des conditions particulières: les carnets bagouet ont reformé une compagnie passagère, si on peut dire, pour reprendre cette pièce, qui est une pièce très importante de Dominique Bagouet. Je rappelle au passage qu'elle sera dansée samedi au Corum avec l'orchestre de Montpellier qui interprétera directement la partition de Dusapin. Donc la pièce a été reprise avec des danseurs qui tous avaient, mais à des moments et des formes très diverses, approché le travail de Bagouet. Soit comme interprètes dans la compagnie, soit comme stagiaires au sein de la fameuse cellule d'insertion professionnelle. Donc dans la notion de la transmission, il y avait une part de familiarité déjà, pour les danseurs, de cette œuvre. Mais à part Sarah, je pense, et Dominique qui la danse également, les danseurs qui reprennent cette pièce ne l'avaient pas dansée à la création. J'ai envie de demander à Sarah, qui a aussi travaillé sur la transmission : comment cela s'est passé pour toi, de revenir à ce travail? **assaï** a été créé en 1986, donc

cela fait pile 10 ans, comment as-tu retrouvé ce travail au moment où tu l'as repris ?

sarah charrier : pour moi, le travail de Dominique n'était pas loin. Tout ce qui est de l'ordre de la qualité propre de Dominique était encore tellement inscrit dans mon corps que cela n'a pas été difficile de retrouver. Enfin, je ne me suis pas sentie dix ans plus tard en train de retrouver un travail. J'avais l'impression que j'avais arrêté un peu, que j'avais fait d'autres choses entre temps, mais c'était tellement imprégné en moi. J'ai quand même travaillé plus de 6 ans dans la compagnie. Oui, j'avais l'impression que je ne pouvais pas bouger autrement finalement, d'ailleurs c'est ce qui est parfois gênant. Quand tu es trop imprégnée d'un travail tu as l'impression que tu ne peux plus bouger que de cette manière-là. Donc ce n'était pas une retrouvaille difficile, au contraire.

isabelle ginot : alors Anne, qui a observé le travail et fait travailler les danseurs avec Michèle Rust, toi tu connaissais les danseurs de ces différentes époques, comment s'est passé le travail? Quelle était la variété d'approche de ces danseurs qui avaient traversé les époques de la compagnie Bagouet de façon très variable ?

Le point de vue du responsable artistique

anne abeille : peut-être qu'à l'identique du Dance Theatre of Ireland, les danseurs d'**assai** en 1995 étaient très demandeurs et avaient également très envie de faire la pièce. C'est à dire qu'il n'y a pas eu d'audition. Le projet a mis longtemps à se faire et les 15 danseurs qui ont pu participer à ce projet y tenaient très fort. Donc le travail a été assez évident dans ce sens-là. L'envie étant grande. Ceci dit, les danseurs étaient de périodes différentes et avaient des expériences différentes au sein de la compagnie, et déjà on voyait que les gens avaient effectivement eu d'autres expériences entre temps et il a fallu un certain temps pour remettre tout le monde dans ce moule-là, ce style. Et en plus, c'était un style de 1986. Ils ont donc été autant demandeurs de cours qu'un autre groupe, et on a bien pris soin aussi de s'entraîner chaque matin au sein du groupe.

Quelquefois ils allaient plus vite que Michèle et moi sur la transmission, ils étaient très gourmands d'apprendre ce vocabulaire puisqu'ils connaissaient la pièce pour l'avoir vue, pour certains à la création, soit en vidéo. On avait aussi pratiqué des extraits au sein de la compagnie, dans le répertoire : « le trio des créature », le « duo des garçons ». C'était une grosse faim!

La difficulté a été je crois la même, pour cette danse qui est très difficile à exécuter, même pour des danseurs de chez Bagouet. Mais de toutes façons j'avais eu d'autres reprises de rôles à l'intérieur de la compagnie et chaque fois c'était un très long travail de reprendre un rôle dans une pièce de Dominique. Voilà, c'est du travail.

La notation d'*assai* en système Laban

isabelle ginot : je veux bien que Dominique et Simon apportent leur regard de témoins. Alors je précise qu'on ne va peut-être pas parler de ce qu'est la notation Laban, etc... parce que c'est un autre sujet, mais Dominique et Simon ont été sollicités pour préparer une partition en Laban notation d' **assai**, donc ils ont accompagné ce travail de reprise, ils ont accompagné le travail des danseurs d'origine qui reconstruisaient la pièce, retrouvaient l'ensemble de la chorégraphie, et ils ont accompagné le travail des nouveaux danseurs au moment où ils ont appris la pièce. Et je l'ai dit tout à l'heure, le travail de notation étant avant tout un démoniaque processus d'analyse du mouvement, parce que pour pouvoir noter, il faut bien savoir de quoi il s'agit, je pensais qu'ils avaient une position d'observateurs assez intéressante à entendre.

simon hecquet : en fait je voudrais parler de la place que Dominique et moi-même avons occupée sur ce projet, une place assez singulière, assez inhabituelle en danse, qui est celle de notateur. Alors au préalable je voudrais dire que c'est assez rare, dans le champ chorégraphique français. Cette prestation résulte d'une commande des carnets bagouet. Chose qui est importante pour la réalisation de celle-ci en terme de coopération avec les danseurs. Ce projet de notation ne va pas de soi, il pose comme tout projet de notation une infinité de questions auxquelles on a été confronté Dominique et moi-même tous les jours, et encore aujourd'hui puisque cette notation est en cours.

Alors je ne vais pas parler de la notation mais des problèmes liés à celle-ci. En deux mots l'élaboration d'une partition consiste à effectuer un travail d'analyse du mouvement, travail en soi assez simple par les questions qu'il pose, questions inhérentes au système que Dominique et moi-même utilisons, à savoir le système élaboré par Rudolf Laban. Et ces questions peuvent se résumer à : "que se passe-t-il en terme de mouvement? A quel moment se produit le mouvement? Quelle est la durée de ce mouvement? Et quelle partie du corps est en action?". Mais outre ces questions je dirai que la difficulté majeure dans la transcription du mouvement consiste d'une part à séparer ce qui relève des traits d'écriture objectivables d'avec ce qui est propre à la subjectivité des danseurs interprètes. Et cette séparation écriture/interprétation de ces deux composantes, intimement liées dans la réalité - on ne peut pas les séparer - ne peut se faire que sur le papier ou dans une énonciation. Donc pour Dominique et moi-même il nous paraissait essentiel d'associer les danseurs à ce travail de notation. D'autant plus que je n'ai jamais dansé avec Dominique Bagouet, et Dominique Brun non plus.

Donc, associer les danseurs afin qu'ils puissent nous dire ce qui leur semblait excéder, d'une manière ou d'une autre, la proposition chorégraphique originelle de Dominique Bagouet. Alors, quand j'utilise la formule "ce qui leur semblait" c'est pour relever le fait que les danseurs d'origine d'**assai** sont eux-mêmes des interprètes et donc pris dans leur subjectivité. Et leur mémoire en plus que d'être sélective, est assujettie au temps comme toute chose. Ainsi, lors du processus de recréation d'**assai**, plusieurs points de vue, concernant des détails, pouvaient d'exprimer, relatifs à un mouvement identique. Et cette diversité de points de vue n'était pas sans compliquer la tâche de Dominique

et moi-même. Bien obligés à un moment donné d'opérer un choix, si les danseurs n'effectuaient pas ce choix, puisque Dominique Bagouet n'est plus là pour l'effectuer. D'autre part, dans ce travail d'objectivation du mouvement, il s'agissait aussi de concilier, autant que faire se peut, le point de vue de celui qui est dans la dimension physique de la danse de Dominique, et le point de vue de celui qui est à l'extérieur, qui est du côté de la perception, à savoir les notateurs ou le public. Alors ce travail est dépendant de plusieurs paramètres : d'une part, c'est que le notateur est lui aussi, comme les danseurs interprètes, pris dans la subjectivité de son regard, tributaire de son histoire corporelle et de l'époque, du contexte dans lequel il s'inscrit. Deuxièmement, le notateur interprète et transpose ce qu'il voit et ce qu'il entend dans une certaine mesure dans le système qu'il utilise, donc le système Laban. C'est à dire que chaque système propose en effet pour analyser le mouvement une sélection d'éléments au détriment d'autres, et cette sélection se constitue comme une grille d'analyse spécifique qui va orienter le regard que Dominique et moi-même pouvons porter sur l'œuvre de Dominique Bagouet sur ce projet de notation.

Par exemple, le système Laban, dans sa simplicité structurelle, propose tout un ensemble de possibilités et d'approches différentes pour analyser un même mouvement. En conséquence, toute partition identifie bien entendu l'œuvre au terme d'un processus d'objectivation des paramètres, mais je dirai qu'elle reflète avant tout celui qui note par les choix d'analyse qu'il a opérés à l'intérieur d'un système lui même discriminatoire.

[...]

dominique brun : / C'est une réflexion qui a avancé en moi hier, sur la distinction entre les notions de style, technique, la question de l'écriture et la question de la forme. Je pense qu'il y a eu des périodes privilégiées dans l'œuvre de Dominique Bagouet durant lesquelles il s'est confronté à la question de "son" écriture propre. C'est à dire à l'endroit où il élaborait, par rapport à son propre corps, du matériel. Il a eu des périodes, nous l'avons vu, où il a énormément sollicité les danseurs par rapport à leurs propres corps, c'est à dire en improvisation, même si bien évidemment, il y a toujours la question de la composition qui sous tend l'œuvre de Dominique Bagouet de bout en bout. Mais il me semble que pour parler de la question de la technique, il faudrait bien préciser ce qu'il en est de la relation entre technique et style et entre style et écriture. Parce que pour l'instant il y a beaucoup d'endroits où ces notions m'ont semblé, en tous les cas hier, floues. Moi-même je ne suis pas en mesure d'y répondre. Le seul petit point de défrichage que je peux faire, c'est par rapport à cette expériences-là où, si vous voyez **assai** demain soir, vous verrez bien que c'est une pièce qui est extrêmement précise, dans cette période en fait, entre 1984 et 1987, de détail d'écriture qui est extrêmement fine et qui est d'ailleurs presque "facile" à noter, très verticale. Il y a exactement deux minutes trente de sol à noter, ce qui ne représente rien du tout sur une heure dix de spectacle. Ce n'est pas rien parce que cela permet de mesurer combien le corps est vertical dans **assai**, alors qu'il ne l'est pas forcément dans d'autres pièces de Dominique

Bagouet. Bon, cela permet de faire des points de comparaison entre les œuvres.

Le fait est que, quand je voyais le mouvement au départ, notamment dans les « trois créatures », je me suis vraiment polarisée sur le fait de consigner ce qui me semblait faire émerger la danse. C'est à dire par où cela passait, effectivement. Et assez rapidement la transmission, ne serait-ce par exemple qu'entre Sarah et Claudine (je prends cet exemple-là puisque Sarah est la seule à avoir fait partie des deux distributions, d'origine et de reprise), je me suis aperçue qu'effectivement, ce qui était enseigné, transmis par Sarah à Claudine, n'était pas forcément ce que j'avais consigné. C'est à dire que j'avais consigné la spécificité du corps de Sarah s'adressant à cette gestuelle, et Claudine s'en ressaisissait. Ou Sarah lui transmettait à l'endroit où elle pensait que cela avait pu être porté ou désiré par Dominique Bagouet. C'est à dire qu'il y a vraiment des empilements de lectures dans les corps, qui se démultiplient, des ondes d'accès. C'est ce que Simon a bien noté, il y a bien une subjectivité du regard, qui se ballade sans arrêt. Et donc c'est en mouvement, en évolution permanente. Et la difficulté de la notation c'est de ne pas se fixer d'une manière trop hâtive sur une proposition, mais de bien faire le lien avec ce qu'il en était de la version de 86, ce qu'il en est de la version 95, et éventuellement, ce que disait Simon, de proposer plusieurs mouvements, c'est à dire plusieurs possibilités de lecture, ou en tous les cas d'écriture, qui permettent de confronter les lectures. Et donc, éventuellement à l'interprète ultérieur de pouvoir dire : "moi je préfère ça ou ça", enfin, en fonction peut-être d'une cohérence d'un metteur en scène à venir qui lui, aurait un parti pris de lecture de l'œuvre de Dominique à ce moment-là. Voilà. Cela ouvre des perspectives que je trouve très intéressantes dans l'avenir, aussi. Peut-être qu'on n'interprète pas Shakespeare à l'heure actuelle comme on l'a interprété au moment où Shakespeare écrivait ses pièces. Donc peut-être que dans 60 ans on interprétera **assai** de manière radicalement différente de la proposition qui va être faite aujourd'hui du remontage d'**assai**.

Débat :

L'évolution des interprètes et des interprétations

robert connor : je voudrais juste comparer, plus ou moins. Je pense que la question de l'interprétation est tout à fait spécifique, en fait, parce que dans la transmission de **déserts d'amour**, par exemple, il y a eu 5 danseurs qui, à un moment ou à un autre, ont dansé **déserts d'amour** dans la compagnie Bagouet. Et bien sûr ils étaient eux-mêmes interprètes de la chorégraphie de Dominique Bagouet. Et même entre eux ils avaient différentes interprétations d'un mouvement en particulier. Aussi, je pense que la proposition d'avoir plus d'un « jeu » de notation est bien à propos, dans ce cas là.

bernard glandier : je voudrais juste reparler un petit peu d'**assai** et poser une question. J'ai participé au remontage des quinze jours du mois d'août et ensuite seulement au remontage de mon solo auprès de Fabrice et de Nicolas. Et il y a quelque chose que je voulais souligner car cela m'a paru assez fascinant au moment où j'ai appris le solo à Fabrice et à Nicolas, et cela rejoint peut-être la question de la notation aussi : c'est que depuis 1986, la façon de danser en France a beaucoup changé. Notamment au point de vue énergétique. Et, enfin, notamment le solo que Dominique avait écrit pour moi, était à l'époque un solo très technique et surtout assez rigoureux dans l'énergie, qui était une énergie forte et avec beaucoup d'arrêts. Ce qui nécessitait notamment une musculature assez performante dans les jambes ! (*rires*). Donc, aussi bien Fabrice que Nicolas, qui sont des super danseurs, ont eu énormément de difficulté à trouver cette énergie, et les débuts de l'apprentissage ont été pour eux épuisants. Et ils étaient très fatigués parce que Fabrice me disait notamment : *"je n'arrive pas à trouver le chemin dans le corps puisque moi, je ne bouge plus comme ça maintenant"*. Et il ne s'est passé que 10 ans, on peut dire. Donc, c'est important à souligner, parce que justement, par rapport à la notation, il y a aussi une proposition vers l'avenir et on ne danse plus comme il y a dix ans, donc dans cinquante on dansera encore autrement..

Et puis j'aimerais poser une question. Ce qui m'intéresserait de savoir, comme il y a une équipe de danseurs irlandais qui a travaillé sur **déserts d'amour**, et des anciens danseurs de Dominique Bagouet qui ont travaillé, je me pose la question de savoir dans quel état de fraîcheur une équipe et l'autre peuvent recevoir ce travail. Cela concerne plus les anciens danseurs de Dominique, ou ceux qui sont passés par la CIP. Je me demande s'il n'y a pas finalement une part d'obstacle, du fait que les gens ont connu Dominique. Et inversement, chez les danseurs irlandais qui n'ont pas connu Dominique du tout, est-ce que cela n'a pas été pour eux une façon différente d'aborder le travail de Dominique? Ce n'est pas très clair, mais... c'est une question que je me suis posée en voyant **assai**, en discutant avec les danseurs, et c'est une interrogation importante pour moi en ce moment.

anne abeille : il y a déjà une première étape, c'est la distribution. Donc il y a eu une double distribution, on voulait permettre au maximum de danseurs de

pouvoir danser cette pièce. Rétrospectivement, je pense que c'est une erreur. Dans ce sens que les dix rôles sont dix rôles importants, d'une valeur égale, qui nécessitent la même quantité de travail. Et effectivement quelquefois c'était un enrichissement et à la fois un obstacle que de faire travailler deux personnes sur le même rôle. Soit avec le danseur qui leur transmettait le rôle Nicolas/Fabrice, par exemple, soit simplement entre eux. Quelquefois c'était un enrichissement parce que cela a permis cette précision. Et on a vraiment « charcuté », on a fait du mot à mot, des comparaisons, « qu'est-ce que tu en penses », etc...? Dans un souci de fidélité toujours, avec la référence à l'origine, mais cela a permis cette analyse des rôles et du mouvement. Mais ensuite, quand on parle d'interprétation et quand on a attaqué les filages, on a vu quand-même deux couleurs, il y avait cinq personnes qui changeaient. Il n'y a pas deux **assaï**, mais Michèle et moi, qui connaissons bien la pièce, de l'intérieur, on a deux petites colorations malgré tout, dans les interprétations. Donc là intervient la question de la fidélité à l'œuvre, au rôle. Et, encore une fois, c'est une version 95. Par rapport à la notion de fraîcheur, effectivement les danseurs, ayant tous travaillé chez Bagouet, de près ou de loin, étaient pires que les autres ! (*rires*) parce qu'ils étaient très demandeurs, très gourmands, mais en même temps très inquiets de l'image qu'ils allaient rendre. Et du fait que certains connaissaient bien la pièce, on a eu, à huit ou dix jours de la première, une panique de la part des danseurs : « est-ce que je serai à la hauteur du rôle ? Est-ce que je vais pouvoir me mettre dans le rôle de Bernard Glandier, Dominique Noel ? », des noms, quoi, des célébrités, si je puis dire ! Ils n'avaient plus confiance en eux parce que ce n'était pas un phénomène de création. Il n'y avait pas l'inconnu. Ils devaient recréer quelque chose de connu et quelque chose de fort puisque **assaï** est vraiment une pièce forte ! Il a fallu les remettre en confiance en disant : « c'est votre groupe, c'est votre pièce, c'est votre danse, elle est à vous, c'est à vous de la défendre ! ». Et il y a eu cette phase-là.

Revenir à l'écriture

dominique noel : j'ai une chose à ajouter, qui rejoint complètement ce que dit Anne. En vous citant un exemple, cela va peut-être répondre à ta question, Bernard, sur cette notion de fraîcheur. Quand je me suis retrouvée en situation de transmettre à un garçon du groupe, le solo de Michel Kelemenis, dans **déserts d'amour**, je crois qu'on n'a pas pu faire autrement que de passer par une certaine fraîcheur, dans la mesure où je ne suis pas exactement constituée physiquement comme Michel Kelemenis, (*rires*) je n'ai pas non plus son énergie ! Donc je me suis questionnée pendant assez longtemps à propos de cette séquence qui n'avait jamais été transmise en disant : mais comment vais-je faire ? Je vais être seule là-bas avec ce danseur, Michel n'est pas là. Je suis allée voir bien sûr Michel pour travailler, on a filmé des petits morceaux qui nous manquaient sur la vidéo, mais vraiment... bon. Et la seule solution a été de complètement décomposer l'écriture de ce morceau de danse, que jusque là je ne voyais que dans une globalité et dans une explosion d'énergie, mais dont je n'avais jamais analysé

l'écriture. Donc j'ai dû user de ma propre notation personnelle, pour décomposer ce solo. Et pour aider aussi ce garçon à ne pas tomber dans le piège, il était devant la vidéo et devant l'interprétation de Michel complètement.... Il n'arrivait plus à bouger! Il disait : "*jamais je ne pourrai arriver à faire ça !*". J'ai dit : « *bon, on se calme, ça commence par ça, ça, ça. Il y a simplement une histoire d'accumulation. Ensuite il y a tel et tel geste* ». On a complètement décomposé, mis à plat, et vidé de tout état, je dirai, de toute énergie. Et de toute interprétation. Et petit à petit il a habité de nouveau avec ce qu'il était, avec son énergie, et il s'en est superbement tiré, quoi. Et j'avoue qu'à la fin de cette journée-là, j'ai l'impression d'avoir compris et vraiment progressé dans ce que je pouvais connaître jusque là de la transmission ! Je me suis dit : "*on y est arrivé!*" et c'est vraiment en revenant à l'écriture, à plat.

anne abeille : oui, mais c'est parce que l'écriture de Dominique le permet, quand même. C'est pour ça qu'on ne remonte pas n'importe quelle pièce.... Il faut passer par l'écriture, vraiment, et il faut que la pièce le permette.

dominique noel : et pour que l'interprète trouve l'état, alors que le piège dans lequel tombait ce garçon c'était tout de suite vouloir saisir l'état et l'énergie qu'il y avait dans ce solo. Et je lui ai dit, c'est ce qu'on disait hier : « *fais confiance à la danse* », de toutes façons il y a l'écriture, il y a le timing, la musique, l'espace, des tas de paramètres qui entrent ensuite pour nourrir ça. Et l'état est venu très vite, et il ne s'est plus posé de questions, il l'a fait, il l'a senti, il l'a vécu. C'est dommage, il n'est pas là pour en parler, mais il y a sûrement d'autres illustrations.

Connaître l'œuvre pour l'interpréter

isabelle ginot : ce que vient de dire Bernard me fait penser à une conversation que j'ai eue avec Philippe Cohen hier après la discussion sur la technique. Est-ce que ce n'est pas un obstacle de connaître ? Enfin, Sarah a bien dit que pour elle, d'avoir très bien connu cette pièce, cela n'avait pas du tout été un obstacle, mais peut-être que là où il y a difficulté, c'est quand on connaît un autre Dominique Bagouet, ou une autre époque, ou on connaît un peu, et où donc on n'est ni totalement étranger, ni totalement à l'intérieur. Et j'étais très frappée hier pendant la discussion sur la technique, je me suis rendue compte que finalement, ceux qui pouvait parler le plus facilement et le plus objectivement de dimension technique étaient les danseurs qui, soit étaient arrivés dans le travail de Dominique au moment où il était lui-même dans cette espèce de découverte ou d'élaboration d'une parole à lui, au début de la compagnie, et où tout le monde était finalement dans cette volonté de découvrir, et de constituer quelque chose, ou bien quelqu'un comme Olivia Grandville, qui est arrivée, effectivement, avec un « *bagage Opéra de Paris* » - peut-on faire plus structuré comme bagage que celui-ci - et qui donc s'est trouvée dans un milieu extrêmement étranger. Et peut-être qu'aujourd'hui, interpréter Bagouet c'est peut-être y arriver avec fraîcheur ou avec étrangeté, mais pouvoir effectivement être tellement différent que le problème de la similarité ou de la copie ne peut pas se poser.

Je trouve que l'exemple que vient de donner Dominique Noel est extrêmement parlant. Cela parle aussi du rapport à la notation. Parce qu'il ne s'agit pas que du problème de penser à l'avenir dans 300 ans, mais cela fait tout d'un coup un médium qui n'est pas le corps. Et je reviens à ce que je disais tout à l'heure, en plus, cette problématique n'est pas du tout étrangère à la pensée de Bagouet. Je crois que **déserts d'amour** est le moment où il a mis sur papier, où donc il s'est séparé du rapport qui est toujours un rapport amoureux avec les danseurs. Parce que j'imagine qu'il n'y a pas de chorégraphe qui crée avec des danseurs autrement que dans une sorte de rapport comme ça, c'est le moment aussi où se constitue une écriture. Je pense qu'on a un certain nombre d'éléments là.

loretta yurick : puis-je répondre à la question de Bernard à propos de fraîcheur? Quelques uns d'entre nous ne connaissaient pas Dominique Bagouet. Je parle en tant que danseuse. Il n'y a jamais eu de question de fraîcheur. C'était pour nous tous très frais : apprendre le travail était frais. En même temps, il y a eu de fréquents moments où pour moi-même, en tant que danseuse, je pouvais souhaiter la présence de Dominique Bagouet. C'était la première fois que je travaillais une danse où le chorégraphe était mort. On se demandait souvent « *qu'est-ce que Dominique Bagouet penserait maintenant? Qu'est-ce que seraient ses choix, ses prédilections, ses directions aujourd'hui ?* »

En rencontrant et travaillant avec les 5 danseurs qui ont transmis **déserts d'amour**, on sentait vraiment que, même si on ne connaissait pas Dominique Bagouet on avait un réel sens de ce qu'il était, à travers eux. Chacun d'eux avait une compréhension personnelle de Dominique Bagouet, les rôles qu'ils nous transmettaient à travers leur mémoire, c'était comme un puzzle. Pour nous, en tant que danseur, afin que nous puissions faire le travail à notre manière, mais il y a vraiment des fois où on aurait souhaité qu'il soit là. Votre expérience est forcément différente parce qu'il était là, avec vous, et il travaillait et vous fabriquiez ces rôles avec lui. C'est un processus spécial, différent du processus habituel de reconstruction d'une pièce.

robert connor : en rapport avec ce que Loretta dit : nous ne connaissons pas Dominique Bagouet personnellement mais nous faisons connaissance avec des personnes qui travaillaient avec lui, qui le connaissaient, qui connaissaient sa vie, qui l'aimaient,.. Et c'est intéressant de sentir ce que vous avez en commun, cela nous donne ce parfum particulier de Dominique. Et je dirai que cette qualité de chaleur est quelque chose de très particulier dans ce processus de recréer une de ses pièces.

loretta yurick : la dernière manière de faire connaissance avec lui comme danseur, ce n'est pas juste de travailler avec les « transmetteurs » et assembler ce puzzle, mais vraiment en faisant ses mouvements, et souvent « *pourquoi fais-je ce mouvement?* » Comme danseur, vous arrivez à sentir comment cette personne a créé ce vocabulaire, avec son humour très particulier, par le chemin du cou, de la tête, de la main. D'une certaine manière vous connaissez cette personne en faisant le mouvement.

Conclusion

isabelle ginot : l'heure tournant, ce qui est extrêmement intéressant dans la façon dont les tables rondes circulent, que ce soit hier ou aujourd'hui, c'est la variété des questions qui sont posées. On voit très bien que tout ça est une sorte de processus qui va très au-delà du problème de la transmission ou de l'activité du répertoire Bagouet. On a vu comment les questions de notation se répercutent sur comment est-ce qu'on conçoit le travail d'un interprète, ou le travail de l'écriture chorégraphique? Je crois que le travail des carnets bagouet, au delà de l'importance que cela a pour nous de conserver ce répertoire et d'avoir accès à l'œuvre, pose un certain nombre de questions qui sont essentielles à la danse française et à la danse en général. Et ce qui est intéressant c'est que la façon-même dont ils se sont constitués et surtout l'incroyable complexité et l'incroyable intelligence de l'œuvre qui les fonde - puisque c'est quand même sur l'oeuvre de Bagouet qu'ils travaillent - leur fait toucher un certain nombre de problématiques extrêmement larges et qui n'arrêtent pas d'être remises en jeu au fil des expériences et de la compréhension toujours transformée qu'ils en ont.

Je vais vous proposer qu'on s'arrête là. C'était un premier rendez-vous, un premier débat et un premier moment de réflexion sur l'œuvre de Bagouet. J'espère qu'il y en aura beaucoup d'autres.