



MARTIN Audrey  
Mémoire de Master 2  
Théorie et Pratique des Arts  
Danse

*Le corps de l'interprète comme lieu de  
rencontre de son identité propre avec  
l'identité du créateur :*

*Étude de cas : Dominique Bagouet,  
Le Saut de l'ange, Meublé sommairement*

**Sous la direction de Mme le professeur : Marina NORDERA  
& sous la co-direction de Mme les professeurs : Joëlle VELLET  
Université de Nice Sophia-Antipolis  
UFR/LASH - Département des Arts du spectacle  
Soutenue le 23 septembre 2009**

*« L'art ne donne pas une reproduction du visible mais il rend visible. »<sup>1</sup>*

Paul Klee

*« Mais aussi, face au nihilisme de la sagesse officielle, il faut à nouveau s'instruire à la sagesse plus subtile de ceux dont la pensée n'est pas le métier, et qui pourtant, en dérégulant le cycle du jour et de la nuit, nous ont appris à remettre en question l'évidence des rapports entre les mots et les choses, l'avant et l'après, le possible et l'impossible, le consentement et le refus. »<sup>2</sup>*

Jacques Rancière.

---

<sup>1</sup> KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, trad. de l'allemand, Paris, Denoël/Gonthier, Bib Médiation, 1982, s.p., in CREMEZI Sylvie, *la signature de la danse contemporaine*, Paris, Chiron, 2005, p. 39.

<sup>2</sup> RANCIERE Jacques, *la nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Hachette Littératures, 2005, p.12 in LAUNAY Isabelle (s. dir.), *Les Carnets Bagouet – La passe d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.21.

# *Table des matières*

<b>Avant-propos</b>	6
<b>Introduction</b>	11
<b><u>Chapitre 1 : Analyse pratique du travail de Dominique Bagouet</u></b>	<b>13</b>
<b>I. Etudes de cas : <i>Le Saut de l'ange</i>, <i>Meublé sommairement</i></b>	<b>17</b>
1. Analyse de <i>Le Saut de l'ange</i> , 1987	17
<u>1.1. Présentation de la pièce :</u>	
1.1.1. Place dans l'œuvre générale de Bagouet	
1.1.2. Les enjeux de cette pièce	
<u>1.2. Analyses des enjeux techniques :</u>	
1.2.1. Agencement et utilisation des outils	
1.2.2. <i>Le Saut de l'ange</i> et vision pluriel des corps	
▪ <i>Corps dansant - notion de partenariat entre interprète et écriture</i>	
▪ <i>Entre interprète et personnage</i>	
2. Analyse de <i>Meublé sommairement</i> , 1989	30
<u>2.1. présentation de la pièce :</u>	
2.1.1. Place dans l'œuvre générale de Bagouet	
2.1.2. Les enjeux de cette pièce	
<u>2.2. analyses des enjeux techniques</u>	
<u>2.3. Questionnements sur les interprètes : <i>enjeux de corps</i></u>	
<b>II. Elaboration d'une pensée théorique sur le corps dansant chez Dominique Bagouet</b>	<b>38</b>
1. Quel statut du corps dansant pour quelle écriture chorégraphique ?	39
2. « Des hommes et des femmes qui dansent »	41
3. Un corps bagouétien ? Et pour quel discours ?	44
4. En résumé	47

## **Chapitre 2 : La réalité des interprètes mis en scène** 50

<b>I. Michèle Rust, « âge du corps, maturité de la danse, témoignage d'un parcours de danseuse » :</b>	<b>52</b>
1. Un parcours contemporain	53
2. Histoire d'une pensée et d'une perception du corps dansant	53
3. Du corps éclairé au corps spirituel : <i>l'appropriation d'une écriture</i>	60
<b>II. Catherine Legrand, « Danser comme une excuse » :</b>	<b>63</b>
1. Son parcours	63
2. Rencontre et interprétation	64
3. Un questionnement de l'intime	68
<b>III. Christian Bourigault, rencontre et entretien :</b>	<b>71</b>
1. Un parcours atypique	72
2. Histoire d'une rencontre	73
3. Notion de personnage : <i>une matière révélée</i>	76
<b>IV. En résumé</b>	<b>79</b>

## **Chapitre 3 : La place de l'interprète - du je au jeu** 81

<b>I. Notion de personnage selon Dominique Bagouet : <i>Entre image, identité, personnalité</i></b>	<b>84</b>
1) Entre personnage et notion d'image du corps dansant	85
2) Entre personnage et personnalité	89
3) Personnage, une matière du vivant	90

<b>II. De l'identité artistique à l'identité chorégraphique :</b>	
<i>Construction et perception</i>	<b>92</b>
1) La singularité dans le mouvement	92
a. Origines	
b. Manifestation	
c. Pré-mouvement et Corporéité	
2) Construction d'une identité artistique	95
a. Définition	
b. Entre choix et Singularité	
c. Entre schèmes et Identités	
3) Rencontre entre identités et singularité :	98
a. Identité chorégraphique et identité artistique	
b. Traitement chorégraphique de la singularité	
c. En résumé	
<b>III. Entre Rencontre et questionnement de l'intime :</b>	<b>102</b>
1) Interprétation - Un questionnement de l'intime :	103
a. Notion d'engagement et de désir : impulsions du mouvement	
b. Remise en question de la pensée instrumentale dualiste	
c. Motricité et présence	
2) La faille de l'être :	111
a. Première approche sensible et personnelle	
b. Création par le Manque et la perte	
3) l'autre et la créativité :	114
a. L'identité à l'altérité	
b. Entre pouvoir et Responsabilité : la part du compromis	
<b>Conclusion</b>	<b>123</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>129</b>
<b>Annexes</b>	<b>134</b>

# *Avant-propos*

Le plaisir de la recherche a émergé lorsque j'ai entamé le processus de construction de ma pensée sur l'objet « théâtralité » en Master 1. J'avais cette première hypothèse ou plutôt impression, que par elle, il était possible de remettre en question le système des « étiquettes », ainsi que le point de vue sur les paramètres de la création en danse contemporaine à l'heure actuelle. Sans cesse, les avancées théoriques émises par la recherche, permettent de redéfinir les valeurs de la pratique et de la théorie dans les arts, et plus particulièrement dans les arts dits scéniques, pour ce qui me concerne.

Lors de mon premier travail de lecture sur ce qu'était « la théâtralité », je me suis retrouvée confrontée à une multitude de propos divergents dont les enjeux politiques relevaient de choix méthodologiques très variés. Ces variations étaient le témoignage de la subjectivité de chaque auteur. Tous ne s'accordaient pas sur le lieu de production de la théâtralité et sur sa nature même. Mon intuition de départ, avant même de comprendre la complexité de cette notion, se résumait à un lien entre ce qui était produit par un corps mis en scène (émergence d'une théâtralité) et la signature chorégraphique du créateur (élément générateur, dans son processus de création, d'un discours particulier sur le corps). L'ébauche de cette première recherche révéla un problème de synthèse des idées, ainsi qu'un manque de prise de position. Le fait de ne pas saisir dans l'ensemble la complexité de ces deux notions, m'empêcha d'étayer mon intuition première et d'exprimer un quelconque lien entre le concept de théâtralité et la signature chorégraphique.

Ma démarche méthodologique pour le travail de recherche de Master 2, a par conséquent évoluée. Mon implication s'est modifiée dans le sens, où ma démarche ne se veut plus uniquement d'un point de vue théorique pour compléter « mes connaissances » et amener une nouvelle vision sur les notions choisies, mais plutôt d'enrichir mon processus de création et d'auto-analyse de ma pratique (que ce soit en danse ou bien en théâtre).

En prenant du recul face à cette première étape, j'en conclus que l'emploi du terme théâtralité par rapport à mon questionnement, était un outil pour regrouper

une question plus fondamentale sur les enjeux et ressorts d'un corps mis en scène. Et plus particulièrement sur les enjeux qui se jouent au sein même de l'interprète.

L'utilisation de nouvelles technologies ou bien du métissage des langages empruntés au théâtre, aux arts plastiques, ou l'utilisation de plusieurs styles de danse pour générer un nouveau langage (ou plutôt pour affirmer les symboliques), remettent en question tout un discours du corps. Le traitement des corps devient une clé d'analyse dans le domaine de la création, non pas comme exécuteur d'un discours, mais comme témoin d'un discours identitaire du créateur, par rapport aux divers outils de création et processus qu'il emploie. Le corps dansant devient lui-même l'outil de remise en cause des normes spectaculaires (au même titre que le changement de lieu ou bien du traitement scénique...). Mais qu'en est-il au niveau de l'interprète : de son engagement individuel dans la création même ?

La place de l'interprète au travers de ce discours du corps engage sur le questionnement de l'identité même du danseur et dans sa prise en considération par le créateur. Tout danseur n'est pas forcément interprète. Le statut d'interprète de mon point de vue doit prendre en compte l'appropriation de la matière, fournie par l'écriture chorégraphique et l'assimilation de la pensée théorique du créateur. Cela implique de nombreux paramètres mis en jeux, que ce soit au niveau de la danse ou bien dans son engagement et sa prise en considération en tant qu'individu.

Dans mes recherches sur Dominique Bagouet, le corps dansant pris plutôt sous le statut de l'interprète est revendiqué principalement comme une des singularités de son identité chorégraphique. Sa démarche, située dans le contexte des années 1980 à 1990, le rend plus spécifique par rapport aux autres démarches artistiques de l'époque, d'après ses proches et des historiens de la danse<sup>3</sup>.

Cela n'empêcha point comme le notifia plusieurs fois Laurence Louppe à travers différents articles, que son travail comporte de multiples paradoxes. Entre pensées théoriques et réalité scénique, se crée tout un questionnement de l'individu, par rapport au chorégraphe et à son œuvre, autant que dans la relation entre l'interprète et le chorégraphe. Et comme cela parle et se base sur du «vivant», il y a forcément création de tensions, comme on parlerait de ligne de forces ou d'énergies.

---

<sup>3</sup> Voir les divers écrits de Laurence Louppe, Isabelle Launay, Isabelle Ginot sur Dominique Bagouet.

Mon travail de recherche de Master 2 se positionne dans une optique de questionnement et de remarques sur l'interprète lui-même entre son statut de corps dansant au service d'un chorégraphe et de sa propre construction identitaire par rapport à son engagement artistique. En conséquence, mon sujet de mémoire formulé comme « le corps de l'interprète comme lieu de rencontre entre l'identité d'un créateur et l'identité propre de sa personne », se déclinera sous la problématique : *Quelles sont les mises en « je/jeu » chez l'interprète, par rapport à sa relation au chorégraphe et dans la création de l'œuvre ?*

Le choix de ce chorégraphe répond à une motivation intérieure, générée par le privilège d'avoir travaillé avec deux membres des carnets Bagouet (Sylvie Giron, Olivia Grandville), sur la production d'une nouvelle pièce à partir du matériel fourni dans *Danses Blanches*. Cette expérience fut très marquante, dans le sens où j'ai découvert une richesse chorégraphique dont le matériel me parlait énormément (bien que je ne connusse rien auparavant du travail du chorégraphe) : La précision du geste, la notion de présence à travers le mouvement, non pas comme un geste dansé mais presque comme un geste parlé.

L'écriture même du mouvement fait que chaque danseur existe par lui-même, sans toutefois tombé dans un jeu de personnage psychologique ou bien dans une danse théâtrale. La seule théâtralité qui en ressort c'est celle du jeu entre le « je » du danseur si singulier, et le « je » du créateur. Tension de l'ordre de l'humain qui nourrit et rend la danse de Bagouet si singulière et paradoxale et qui rend si bien hommage à ses danseurs. De ce fait cela m'a interrogé sur la contemporanéité de valeurs formulées sur son travail, et les nombreux liens qui pouvait être fait par rapport à ma propre démarche d'interprète que ce soit en danse ou bien en théâtre.

Suzanne Buirge aime à dire que « l'abstrait est l'essence du concret ». Pour mieux « pré-tendre » au théorique (à ce qui tient de l'abstrait), il vaut mieux alors partir de l'analyse concrète d'une pratique, qui dans le cadre de ce mémoire est celle mis en place dans les pièces du *Le Saut de l'ange* et de *Meublé sommairement* de Dominique Bagouet. J'en étudierai ce qui en ressort au niveau des interprètes (en rapport avec leur personnalité et leur identité artistique) pour mieux questionner leur rapport avec ce chorégraphe et en particulier dans ce qu'ils soulignent de sa pensée et mettent en avant (depuis son décès en 1992) par le biais de l'association des carnets Bagouet. Les remarques et autres questions qui en



resurgiront, seront alors le fondement de mon propre questionnement sur ma démarche actuelle " d'apprentie" interprète partagée entre danse et théâtre.

Pour ce travail de recherche, je tenais à dire en premier lieu, toute ma reconnaissance à mon professeur et directeur de mémoire de master 2 : Madame Marina Nordera, ainsi qu'à ma co-directrices : Madame Joëlle Vellet, et ma professeure : Madame Anne-Marie Autere, pour leur support constant, leur partage des idées et la confiance témoignée.

Je souhaite remercier aussi par ailleurs Sylvie Giron et Christian Bourigault pour m'avoir accordé de leur temps si précieux, et qui ont su en un moment si fugace, me faire partager avec une si grande générosité, leur profond attachement et expériences du travail de Dominique Bagouet.

Que soient chaleureusement remerciés tous les intervenants qui ont pris part à mes travaux pour m'aider à donner un sens à ce travail et qui ont su faire preuve d'une grande patience pour me redonner à chaque instant du courage.

Un très Grand Merci !

# *Introduction*

Ce corps présenté, représenté, que l'on se représente à soi-même, re-présenté, en représentation (théâtralisé), cet objet-sujet de discussion et quelquefois de discord ne reste que l'ombre de lui-même, une image, une création de l'esprit et de l'imagination, une projection objectivée sous forme d'image-modèle ou de schéma organisateur du corps à partir de laquelle va s'échafauder toute une stratégie de recherche, tout un arsenal de procédures plus ou moins sophistiquées.<sup>4</sup>

Du corps physique au corps imaginaire, en passant par le corps social, spirituel, ou autre, tout corps en scène se voit conférer un statut et une fonction particulière. Tout point de vue créateur s'édifie autour de la question du corps : que ce soit sur une problématique qui le prend pour objet direct ou bien qu'il sert comme transmetteur d'un discours. Le corps dans les arts scéniques reste la clé d'analyse principale de tout processus artistique. C'est au travers du corps mis en scène qu'il y a possibilité de rencontre entre l'interprète et le spectateur, mais aussi de façon indirecte entre le créateur et le spectateur. En outre il est cet élément vivant, révélateur d'un espace-temps particulier, rattaché à l'espace de représentation. Tout corps mis en scène est une présentation d'une « représentation du corps ». En ce sens, la « re-présentation » du corps se situe à l'intersection de la conception idéologique du chorégraphe, sur la place du danseur/interprète et de la danse elle-même : d'où la multiplicité de discours et d'enjeux plus ou moins politiques et culturels qui apparaissent.

Le corps est une matière sensible et cognitive, unique, en perpétuelle évolution. C'est par lui et en lui qu'il y a concrétisation d'« une » réalité, nous permettant d'être présent au monde dans ses limites charnelles qu'il nous impose. Il est le témoin réel de toutes nos histoires ainsi que de notre nature éphémère. La scène, lieu de « représentation », permet de souligner cette fugacité, fragilité et organicité du corps. Les arts vivants possèdent cette nature éphémère et perfectible parce qu'ils mettent en scène des corps, matière en perpétuel mouvement. Dans un certain sens, cela en fait des lieux de résistance sur le questionnement de l'« être ». J'aime à croire que la création contemporaine puisse servir de miroir pour notre société. En tant que spectatrice, elle m'interroge

---

<sup>4</sup> ARGUEL Mireille (s.dir.), *Danse: le corps enjeu*, Paris, P.U.F., coll. Pratiques corporelles, 1992, p. 303.

sur mon rapport à une certaine réalité sociale et économique, même si la problématique interne du spectacle ne se positionne pas comme telle.

«Les créateurs sont des manipulateurs de symboles » pour reprendre une expression du sociologue Pierre-Michel Menger, qui, les proposant dans un espace-temps unique, permettent d'engendrer un espace d'interprétation symbolique entre le corps de l'acteur (celui qui "est" et "fait") et une réalité qui découle de l'action scénique. Les œuvres dansées ou théâtrales ne peuvent avoir une valeur productive en tant qu'objet fini et consommable puisqu'elles partent et parlent de l'humain. Elles génèrent du manque et de la perte. Elles sont les traces d'une réflexion, d'un discours au travers d'une poétique des symboles, données le temps d'une représentation.

Ce qui m'intrigue, c'est comment au final le corps de l'interprète retrace et nous propose cette histoire de l'évolution de la pensée du créateur, par son rapport l'écriture chorégraphique en danse. Comment le processus de création a marqué chacun de ces corps par le travail quotidien et l'assimilation de l'écriture, pour nous en retransmettre sur scène l'essence même à travers la maturation de leur danse.

Ce qui m'engage sur les questions des rapports entre chorégraphe et interprètes, et plus spécifiquement sur la nature de leur lien : comment il y a rencontre entre deux identités (celle du créateur et celle de l'interprète), au travers du corps dansant retraçant la nature de leur relation et sur la construction et l'évolution de la pensée de l'écriture chorégraphique mis en commun.

Un lien avec Hubert Godard peut être émis lorsqu'il écrit que chaque corps possède sa propre histoire et qu'il la retranscrit à travers le corps par diverses manières. Toute histoire se constitue à partir de divers paramètres comme l'environnement social, le contexte politique et tout ce qui est constitutif de l'individu. Ces « diverses manières » pourraient être traduites comme ce qui constitue le signifiant. A partir de là, on peut émettre l'hypothèse que chaque corps transporte ces propres signifiants dans un espace scénique, avec la possibilité d'accentuer ou non leurs signifiés (manifestations de « tics sociaux » qui affirment le sens de la parole) : c'est la différence entre se jouer en scène et se mettre en scène .

Cela pourrait ouvrir sur l'hypothèse du chorégraphe comme manipulateur de signifiants, au travers du travail de sa relation et de son implication dans la rencontre avec l'interprète.

À l'heure actuelle, dans le monde de la création artistique, la relation au corps prend une place majeure dans la recherche de sa mise en scène. Et plus que le corps, il y a l'individu. L'histoire de la société occidentale, par son évolution, a construit et renforcé cette double dynamique de l'Homme en tant que corps objet ou bien corps sujet.

Le domaine de la danse en particulier au niveau de la nouvelle danse française des années 1980, s'est beaucoup penché sur cette problématique de l'individu. Dominique Bagouet est l'une des figures de ce questionnement. Mais la réelle question est de savoir comment au final il y a passage du statut du corps dansant à celui de l'individu ?

Interroger la notion de corps dansant, c'est avant tout questionner les enjeux de ce qui émanent d'un corps dans l'espace de représentation (que ce soit au niveau physique ou bien d'ordre social). En outre, il y a la question de sa relation vis-à-vis du créateur sur sa manière de le concevoir et de l'utiliser. C'est-à-dire le lien entre le corps dansant et l'écriture chorégraphique. L'étude de ce lien, dans mon hypothèse, se voudrait en rapport avec l'identité chorégraphique du créateur.

Toutes ces notions de « discours sur le corps dansant », d'« identité chorégraphique », se rattachent au final à une même problématique qui ne peut s'élaborer qu'à partir de la notion de rencontre entre individu. Comment au final se joue cette question d'identité et d'engagement? Comment le corps de l'interprète se propose-t-il comme lieu de rencontre pour établir la construction d'une pensée pour le chorégraphe, mais aussi pour faire évoluer sa propre pensée en tant que danseur ?

Ayant pris pour étude de cas Dominique Bagouet, je m'intéresse à sa recherche sur la présence des corps de ses interprètes et leur investissement sur scène, mais plus particulièrement sur comment au final son écriture chorégraphique permet à chacun de ses interprètes à prendre leur place dans chaque projet chorégraphique.

Ma recherche de mémoire de master 2 se base essentiellement sur les pièces *Le Saut de l'ange* (1987) [mis en lien à la vidéo danse *10 Anges, portraits*], et *Meublé sommairement* (1989). Ces deux pièces ont été pour Dominique Bagouet,

les lieux de recherches de certains enjeux d'évolution d'écriture chorégraphique et d'approfondissement de son rapport aux interprètes. Le choix de ce chorégraphe s'est effectué, par le fait intrigant qu'après sa mort, ses danseurs ont constitué une association dans le but de conserver son œuvre, mais plus encore de diffuser une certaine idée de discours chorégraphique propre à Bagouet mettant en place tout un outillage du questionnement de l'individu mis en scène et de son implication au sein de la danse. Ce n'est pas tellement la démarche qui m'impressionne que le désir même de chacun de s'investir dans un projet aussi grand. C'est la confirmation que ce chorégraphe a su par sa démarche créer du lien avec chacun de ses danseurs, mais plus encore, par certains témoignages que nous étudierons par la suite, su « révéler » à eux-mêmes certains interprètes. Lorsque Dominique Bagouet parlait de ses interprètes, il en parlait comme « des hommes et des femmes qui dansent ». Cette expression est le témoignage même d'un grand respect envers ceux qui lui permettait de concrétiser sa danse. Mais elle est aussi, pour moi, une des clés de l'évolution des corps mis en scène dans la danse contemporaine. Elle démontre la prise en considération de cette dimension de l'Homme avec son bagage personnel sexué au sein d'une danse qui se veut de plus en plus incorporée, et traduit ainsi la contemporanéité de la pensée chorégraphique de Dominique Bagouet.

C'est pourquoi je débiterai par des analyses de *Le Saut de l'ange* et de *Meublé sommairement*, ciblées sur le travail des interprètes et la mise en avant de leur spécificité, pour étudier un discours sur le corps dansant revendiqué comme celui de Dominique Bagouet, et mis en avant par le travail d'analyse des carnets Bagouet et autres théoriciens de la danse. Je confronterai alors cette conception théorique avec la réalité des interprètes mis en scène par leurs divers témoignages. Ce ne sera pas tant pour justifier la valeur et l'application même de cette pensée chorégraphique, que de voir ce que cela soulève comme enjeux autour et au sein de l'interprète, dans sa rencontre avec le chorégraphe et son engagement, son implication dans le travail chorégraphique [et dont la prestation finale sur scène en retrace la maturité et le vécu].

Autre moyen pour mettre en avant la contemporanéité de la pensée théorique de cette compagnie (qui a bien sûre plus évoluée et murie par ce travail d'analyse depuis la mort du chorégraphe) mais qui a surtout mis en avant tout un questionnement général sur les fondements de l'interprète, très contemporain dans

les problématiques soulevées par les créateurs d'aujourd'hui, et qui m'interroge dans ma pratique de la scène que ce soit en danse contemporaine ou bien en théâtre.

# Chapitre 1 :

## *Analyse pratique du travail de Dominique Bagouet*

Pour établir mon questionnement sur les enjeux autour et au sein même de l'interprète, il me faut partir d'une pratique.

La danse de Dominique Bagouet évoque toujours l'idée « d'hommes et de femmes qui dansent ». Il m'a semblé judicieux d'explorer les paradoxes de ce discours chorégraphique et les enjeux mis au cœur du corps dansant, impliqués intrinsèquement.

Le choix des pièces, *Le Saut de l'ange* et *Meublé sommairement*, s'est fait selon une stratégie. Sur un premier plan, ces deux pièces appartiennent à la période où le chorégraphe semblait être en pleine possession de ces outils chorégraphiques et d'une pensée théorique particulière sur le corps dansant. Sur un second plan, chacune d'elles met en rapport les notions de personnage et de jeu au sein des interprètes, à l'intérieur de processus chorégraphiques différents. Mon enjeu final est de pouvoir analyser, comment l'identité de chacun des danseurs transparaît au sein de l'écriture chorégraphique. Chacune de ces pièces m'ouvre un espace particulier sur l'investissement même des interprètes.

*Le Saut de l'ange* met en scène directement les questions de jeu et d'identité, soulevées par chacun des personnages soulignant la spécificité de chacun des danseurs, dans un cadre multi-narratif implicite, et repris dans le film *10 Anges, portraits*, réalisé quelques mois après. Cette vidéo-danse rend hommage à ces interprètes, en proposant et resituant certains passages tirés de la pièce, dans un espace particulier, pour sublimer ce qu'il y a de différences en chacun d'eux.

La pièce *Meublé sommairement*, au contraire, malgré une structure narrative exposée, ne nous dévoile pas des personnages fixes, mais met en scène les identités des interprètes pour rendre universelles les figures du texte (nous le verrons plus profondément dans l'analyse).



L'entrecroisement d'un regard sur ces deux pièces me permet d'étudier le rapport à l'interprète et à la notion de personnage (qui semble si importante dans les diverses interventions des carnets Bagouet) dans divers cadres. Ma démarche sera d'analyser les pièces séparément pour ensuite en tirer ce qui est de l'ordre du significatif et de l'essentiel, et poursuivre mon questionnement sur l'interprète.

## **I. Etude de cas : *Le Saut de l'ange, Meublé Sommaire***

Mon travail d'analyse des pièces, *Le Saut de l'ange* et de *Meublé sommairement* s'est construit sur des grilles d'analyses plutôt classiques du type de Janet Adshead. Celles-ci se composent d'une description des composantes, du discernement des formes pour aller à l'interprétation même de la danse.

Par rapport à mon travail, j'ai ajouté une partie contextualisation de l'oeuvre, qui se compose par le repositionnement de la pièce dans l'oeuvre générale du chorégraphe et la perception de ses enjeux esthétiques et artistiques fondamentaux. Une analyse plus technique des composantes s'en suit en lien avec le discernement des formes, et se finalise par une interprétation axée sur l'utilisation des interprètes et de leur rendu scénique.

Par esprit de synthèse et pour un rendu plus claire de ma pensée, je me suis permise de reporter certaines parties descriptives sur les outils et procédés chorégraphiques en annexe, dans l'optique d'accéder de manière plus essentielle à l'objet même de ma recherche.

### **1. Analyse de *Le Saut de l'ange*, 1987.**

#### **1.1. Présentation de la pièce :**

##### **1.1.1. Place dans l'oeuvre générale de Bagouet**

Pour cette création, comme pour les précédentes, il n'y avait pas d'idée de départ, de propos, ou de thématique à illustrer ou à défendre, mais plutôt une sensation. En ce sens, je me sens souvent plus proche d'un peintre face à sa toile. Boltanski ne connaissait pour ainsi dire pas la danse, et n'avait jamais travaillé avec le monde du spectacle. Le recul qu'il a apporté par rapport à mon travail a été déterminant. Il a sur la danse un regard au premier degré, mais un premier degré d'une extrême justesse. Il a une manière très brutale et en même temps très naïve de nous renvoyer à nos propres conventions. Le titre du spectacle, il me l'a soufflé un jour à l'issue d'une séance de

travail, et je l'ai reçu comme un haïku à déchiffrer. C'était comme s'il m'en faisait cadeau.<sup>5</sup>

*Le Saut de l'ange* est une œuvre amorçant un tournant dans la signature chorégraphique de Dominique Bagouet. Créée en 1987, elle appartient à la période de stabilisation des acquis et outils chorégraphiques, d'après Isabelle Ginot critique de danse qui a suivi le parcours de Dominique Bagouet dès ses premières pièces (voir son ouvrage *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*).

Cette pièce ouvre sur un nouveau processus de création au sein de son écriture qui responsabilise beaucoup plus les interprètes par rapport à leur liberté d'interprétation, tout en confirmant les bases d'un langage du corps. Elle est un oscillement entre ironie et tendresse. C'est la construction aussi en parallèle d'une rencontre avec divers collaborateurs extérieurs : Christian Boltanski (artiste plasticien) et Pascal Dusapin (compositeur).

Cette collaboration avec Boltanski a une place majeure dans le processus chorégraphique et a des répercussions dans la vision même de l'œuvre générale de Bagouet. Le regard critique de Boltanski porté sur le monde de la danse permet à Bagouet de prendre du recul et de faire éclater ses propres cadres. Cette association Bagouet/Boltanski, très polémique par la presse, souligne les deux pensées créatrices très distinctes : ironie, ombre, dissonance pour Boltanski, et lumineuse, harmonique, légère pour Bagouet. Cette collaboration, c'est l'incarnation plus ou moins machiavélique d'un dualisme cher au chorégraphe.

Christian Boltanski met surtout en évidence une tension qui a toujours travaillé Dominique Bagouet. C'est par lui que se déstructure, se « salit », la danse de Bagouet. D'ailleurs, l'activité du plasticien sur la pièce a été construite sur le négatif : comme une sorte « d'emmerdeur » dans les rêves du chorégraphe. En conséquence, Dominique Bagouet, par son travail en collaboration sur *Le Saut de l'ange* arrive enfin à échapper à ce qu'il appelle une « danse subit » et renverse ainsi les éléments chorégraphiques, au point de faire bouger les cadres de représentation. Par l'œil critique de Boltanski, il arrive enfin à remettre en questions les définitions mêmes de catégories artistiques. En écho, Boltanski nous dit :

---

<sup>5</sup> BAGOUET Dominique, *Entretien avec Chantal Aubry*, 1989, in Les Carnets Bagouet, [en ligne] disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore36/index.html](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore36/index.html)

Pour moi, une des frontières en art est celle qui délimite les arts de vainqueur et les arts de victimes. Dans le premier cas, on impose un objet fini, comme un tank en marche, c'est un art qui écrase (et souvent les meilleurs artistes entrent dans cette catégorie) ; le second regroupe les artistes de question, qui n'ont pas de certitudes, qui ont une certaine distance par rapport à ce qu'ils font, par rapport à eux-mêmes. C'est aussi la question des croyants et des incroyants. Et là, ce travail, c'est un peu dans l'esprit des incroyants, des douteurs : c'est un ballet du doute, il me semble.<sup>6</sup>

Avec cette création, Bagouet établit une réelle relation avec ses danseurs et remet en question les normes du spectacle. Pour lui, elles sont comme un carcan empêchant tout développement chorégraphique. La modification des rapports entre écriture et interprète influence le processus de création. Cela se ressent à divers niveaux : personnification de l'identité des interprètes, travail de la gestuelle non pas uniquement en terme de mouvement dansé. Il se sert de la cohésion et de la grande écoute du groupe pour enfin lâcher prise sur le travail d'écriture et approfondir l'essentiel même de ce qui constitue la base de sa danse. Michèle Rust, une des interprètes de la pièce dit à propos de *Le Saut de l'ange* :

Nous sommes en spectacle, et en même temps, nous sommes entre nous. C'est une ambiguïté incroyable. Au moment de la création, la compagnie était ensemble depuis déjà trois ans, on avait fait *Assaï* ... On était tranquille par rapport à l'idée de représentation, on n'avait rien à prouver. Ça nous a permis de d'être entre nous sur scène, tout en faisant passer des choses.(...) C'est vraiment spécifique au *Saut de l'ange*.<sup>7</sup>

Bien que l'espace scénique, défini par la cour Jacques Cœur, soit large et profond, une dimension humaine très démarquée par le geste se ressent au niveau de la danse et par la mise en place des personnages. La gestualité de Bagouet, ajoutée à cela, se réalise dans un espace proche du corps. Il est possible d'y lire au travers l'histoire de chacun de ses personnages : une histoire abstraite qui se nourrit de celle des danseurs. Ce « non-spectacle », comme disait Bagouet, est un ensemble de visions plurielles ramenant l'Histoire à travers des histoires et qui interroge notre regard de spectateur.

---

<sup>6</sup> BOLTANSKI Christian, , « *C'est un ballet du doute, il me semble* », NEDDAM Alain (propos recueillis par), *plaquette de la compagnie saison 1987-88*, 5 Mars 1987, in *Les Carnets Bagouet*, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/041\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/041_texte_bagouet.pdf)

<sup>7</sup> Michèle Rust, « Bilan de transmission du Saut de l'ange » repris par le ballet d'Atlantique de Régine Chopinot , séance animée par Isabelle Ginot, Créteil, Maison des arts, 17 décembre 1994, archives Carnets Bagouet in LAUNAY Isabelle (s.dir.), *Les Carnets Bagouet – La passe d'une œuvre*, Besançon, éd. Les Solitaires Intempestifs, 2007, pp. 146-147.

### 1.1.2. Les enjeux de cette pièce

C'était bien au départ du moins, le projet du « Saut de l'ange » entre Christian Boltanski et Dominique Bagouet : parvenir non à l'informe mais à l'obscurcissement [...], dans la montée nocturne d'une marée inexistante. Une œuvre aussi co-signée que dé-produite, mais que la présence vivace des danseurs retenait au bord de la disparition. Et dont les codes spectaculaires obligés des années 80, ont peut être aussi bridé la volonté d'extinction.<sup>8</sup>

Les enjeux majeurs de cette pièce se résument par la mise en place d'une nouvelle écriture scénique qui interroge les normes spectaculaires, tout en confortant une écriture particulière des corps, si spécifique à Bagouet. Dans cette pièce, Dominique Bagouet questionne tous les éléments constitutifs d'une chorégraphie : les corps, l'espace, le temps, le statut du spectateur, les regards (que ce soit celui du public, ou bien des danseurs entre eux ou vers le public, celui de Christian Boltanski sur la danse plus généralement, ou tout simplement celui de Dominique Bagouet porté sur son propre travail). Ce questionnement fait partie des enjeux marquants de cette pièce qui lui confère une véritable valeur intellectuelle. Dominique Bagouet interroge dans ce travail les interstices au sein de l'espace corporel, que ce soit de l'espace scénique, ou bien des rapports complexes qui se nouent entre les différentes composantes du spectacle. Cette maîtrise des éléments formant le cadre de la représentation, est la condition même pour en faire jouer les facettes. C'est un travail de langage pur, porteur dans sa nature même d'impureté et de mixité.

C'est par le recul qu'apporte Christian Boltanski, en prêtant son regard, qu'il y a rupture de l'esthétique si régulière et particulière, formant à l'époque, la signature chorégraphique de Dominique Bagouet. Comme dit si bien Roland Barthes : "l'esthétique sans éthique est cosmétique". Ce qui signifie que toute proposition artistique se doit avant d'être esthétique être au service d'une pensée ou d'une construction quelconque, pour ne pas se résumer à un simple objet de consommation.

Ici, l'esthétique déconstruit certains aspects techniques, par un renvoi de symboliques ironiques sur la réflexion de « qu'est-ce qu'un spectacle ? » (belles traces et signature de Boltanski dans sa collaboration au projet).

---

<sup>8</sup> LOUPPE Laurence, « Quelques visions dans le grand atelier », *Nouvelles de danse*, Bruxelles, Contredanse, automne/hiver 1998, n°36/37, p. 30.

Tous ces enjeux réunis au sein de cette pièce tendent vers une même problématique (généralisée à la suite dans l'œuvre de Bagouet) qui consiste à questionner la place du danseur en tant qu'individu par rapport à sa prise en charge de l'écriture chorégraphique et de l'image qu'il véhicule à travers celle-ci.

*Le Saut de l'ange* surligne par le système des personnages, ces conflits entre corps dansant (le corps organique mis au service de l'acte) et corps sujet (celui qui prend en compte l'histoire constitutive, personnelle et individuelle du danseur) chez l'interprète. Tensions génératrices, au travers des référentiels de temps, d'espace, de motion, mis au service d'une écriture, qui prête à la démesure et au paraître en se nourrissant du contexte.

## 1. 2. Analyses des enjeux techniques

Les histoires racontées par la chorégraphie me suffisent, avec tout leur mystère. Les séquences se succèdent sans qu'un principe de construction soit mis en avant, la succession doit garder un caractère imprévu, sans lien. La danse devient par moments une suite de comportements indéchiffrables, avec un côté saugrenu, comme s'il s'agissait de décrire une espèce animale inconnue. Mais s'il y a des images, des évocations suscitées par la chorégraphie, c'est toujours sur un mode extrêmement allusif, rien n'est jamais montré de manière explicite, et puis il y a aussi l'envie de retrouver un certain goût du jeu, une certaine fantaisie réglée au millimètre, comme les numéros de cirque.<sup>9</sup>

*Le Saut de l'ange* se constitue d'une suite d'entrées et de sorties des différentes formations suivantes : solo, duo, trio, ou de groupes selon les tableaux et les espaces. Ils interviennent sur trois espaces : la cour Jacques Cœur, partagée en deux espaces par le biais de la présence d'un podium rouge au côté cour de la scène, et le balcon constitué par le toit du bâtiment. Cette répartition de l'espace permet de multiplier les événements et ainsi de pouvoir tester notre incapacité à tout réceptionner. C'est un perpétuel labyrinthe d'images jouant sur les niveaux et les dimensions de l'espace scénique. Les apparitions des danseurs, ainsi que des textes lus (et écrits par eux mêmes) par ceux-ci depuis l'intérieur du bâtiment, fenêtres ouvertes, n'obéissent pas directement à une logique immanente. Tout ceci est ponctué par des fragments musicaux de Dusapin et de Beethoven, dont la logique de diffusion n'appartient là encore qu'au créateur et à ses collaborateurs.

---

<sup>9</sup> BAGOUET Dominique, archive des Carnets Bagouet, 2 mars 1987, in Les Carnets Bagouet, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore36/index.html](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore36/index.html)

Tout se désordre, ordonné selon cette logique inhérente au chorégraphe, est sublimé par des lumières et costumes. Leurs pouvoir fantasmagorique et suggestif renvoie le spectateur à un imaginaire burlesque, où les origines se sont éffritées.

En d'autres termes, toute la démarche chorégraphique de *Le Saut de l'ange* repose et se résume à merveille par cette expression de Boltanski, l'assimilant à « un ballet du doute ».

Pour accéder plus à même au cœur de ma recherche, ma description des outils chorégraphiques a été placée en annexe<sup>10</sup>.

### 1.2.1. Agencement et utilisation des outils

Malgré l'utilisation d'un univers très pictural, le système chorégraphique de cette œuvre est très complexe. Toute reconnaissance d'un système de composition est démentie, par l'utilisation de faux unissons, de fausses symétries, assonances en jeux de miroirs déformants. D'où, un effet kaléidoscope qui se traduit en éclatement du geste (pleins de secrets, d'évènements entraperçus ou sous-entendus).

Difficilement repérables sans analyse, les outils chorégraphiques employés dans divers procédés pour rendre visible, convergent vers une même problématique.

Cette problématique qui se rattache au questionnement des fondamentaux de la représentation, interroge par le système de mises en regard, la place de l'interprète, pour mieux questionner celle du spectateur. Les autres procédés collaborant à cette mise en jeu sont : la création d'un univers (ou atmosphère), la narration (que ce soit celle des textes ou bien celle des corps dansant), le phénomène de mise en abîme (diffraction des scènes et de leur mise en représentation et en confrontation les unes par rapport aux autres). Toutes ces constructions amènent à une dimension de jeux, entrant en corrélation directe avec la personnalité de chaque interprète. Ceci est la preuve d'un travail profond effectué sur l'individu (rendu accessible par l'emploi des personnages si spécifiques à chaque interprètes)<sup>11</sup>.

Dans la période qui s'ouvre, l'espace spectaculaire devient le lieu d'émergence d'une nouvelle nature chorégraphique :

<sup>10</sup> Voir *Le Saut de l'ange*, Annexes n°1, 2), 2.2

<sup>11</sup> Ayant la volonté d'asseoir une pensée plus synthétique et accéder plus directement à l'objet désiré, mon rendu analytique des procédés chorégraphiques est mis en annexe, Voir *Le Saut de l'ange*, Annexes n°1, 2), 2.3

« purement » chorégraphique et pourtant support d'une théâtralité qui ne doit rien ni au théâtre conventionnel, ni au *Tanztheater* allemand, et encore moins à ce qu'il est convenu d'appeler la « danse théâtrale ». C'est l'irruption de l'histoire – dans tous les sens du terme : petites histoires, histoires à raconter, histoire individuelle, Histoire en général – l'espace chorégraphique qui marque cette période. Il ne s'agit pas de mêler la danse à du théâtre, du récit, de l'image, mais de voir comment elle peut travailler le sujet dansant dans toutes ses dimensions ; comment la danse atteint le verbe, comment elle mobilise, dans un sujet, non seulement le présent, mais aussi le passé (« son histoire ») : en bref, c'est le moment où prend tout son sens la formule consacrée du chorégraphe : « voir des hommes et des femmes qui dansent ». <sup>12</sup>

Comme l'exprime Isabelle Ginot, dans cette citation, il se présente au sein de *Le Saut de l'ange*, tout un travail dramaturgique dont les manifestations se traduisent par une utilisation polysémique du terme « histoire » (très spécifique à Dominique Bagouet). En lien avec « narration » et « langage », cette notion se donne à voir à divers degrés selon les outils et procédés chorégraphiques. D'où l'évocation de *Le Saut de l'ange* comme « tableau vivant », selon le concept de Diderot<sup>13</sup>. Celui-ci s'explique comme le don d'une idée entière avec toutes ses manifestations, en un instant donné, et provoque dans celui qui la reçoit, une révélation : *Le Saut de l'ange*, comme « tableau vivant » des histoires (que ce soit celles des personnages ou des danseurs, de l'espace, ou bien en lien avec l'Histoire même...). Si j'évoque ce concept, c'est parce que l'usage de procédés chorégraphiques comme la mise en abîme, ou bien la défragmentation de l'espace, sont tous des procédés sur le questionnement de la représentation et qui sont en lien direct avec une forme de narration ou plutôt qui donne à voir, comme à lire (d'où l'évocation de théâtralité). C'est une multiplication des regards et des interprétations des micro-événements, qui nous sont proposées. Pour certains critiques, comme Laurence Louppe, c'est ce qui a permis de qualifier cette pièce d'« école du regard ».

Bien sûre, si je peux le formuler et faire le lien avec le concept de Diderot, c'est parce qu'il y a eu un certain cheminement de la pensée avant de l'entrapercevoir, et qui m'est apparue avec ma difficulté à saisir l'intégralité de la pièce (traduit aussi par le fait qu'au niveau de la captation, l'œil du caméraman passe souvent d'une scène à l'autre et à du mal à rendre compte de la globalité des

<sup>12</sup> GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Paris, CND, 1999, p. 141.

<sup>13</sup> Voir Annexes n°1, 2), 2.3

actions). Le rendu théorique qui en ressort, en conséquence, se fait au niveau de l'usage des danseurs.

L'émergence de la notion d'histoire au sein des corps dansants, se retransmet au travers de leur différence et de leur spécificité. Chacun des danseurs incarne un personnage. Chacun a un costume très spécifique, évocateur d'un imaginaire nostalgique et indéterminable au niveau historique, et qui nourrit cette atmosphère si particulière. Ce flou des références permet à chaque interprète de prendre une place entière dans la constitution et dans le rendu du personnage qu'il en est fait : il y a "individualisation" de la danse. Chaque interprète, par son corps, nous donne à voir cet entrelas d'histoires entre la sienne (incarnée et formulée par son propre corps : posture, centre de gravité,...), celle marquée dans l'écriture chorégraphique et qui retrace celle du chorégraphe (structure, relation et corrélation entre les outils chorégraphiques que sont l'espace, le temps, la dynamique et le mouvement).

Corps entièrement sujettisés, chargés d'histoires, incarnés à l'intérieur de l'écriture, permettent de souligner l'un des enjeux majeurs du travail de Dominique Bagouet dans sa relation aux danseurs qui est de : « Laisser émerger l'écriture de la présence des interprètes plutôt que la plaquer sur leurs corps [...] »<sup>14</sup>. L'interprète est un partenaire de l'écriture chorégraphique. Sans l'interprète, la structure chorégraphique ne vaut rien. C'est pourquoi comme nous le verrons par la suite, Dominique Bagouet aimait rendre hommage à ses interprètes. L'écriture chorégraphique se module selon chaque danseur.

Par leur corps, les danseurs, marqués par leur propre histoire sociale, permettent de nourrir le geste et le rendre plein. Cela nous est donné à voir dans le fait que chaque geste est vécu, ressenti, et qu'il fait émaner du danseur cet état d'« être au présent ». C'est ainsi que « Les réponses posturales singulières des danseurs assurent la métamorphose permanente de l'écriture mieux que tout autre stratégie en provoquant son imaginaire »<sup>15</sup>.

La diversité des corpulances et des corporéités des danseurs, individualise la danse en la rendant spécifique à chacun (même si l'écriture est la même pour

---

<sup>14</sup> GINOT Isabelle, *op. cit.*, p. 146.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 207.



tous) et de même pour le personnage lui donne cette qualité de mouvements prédéterminés par la personnalité du danseur.<sup>16</sup>

Chez Bagouet, on trouve cette volonté de dialogue entre l'interprète et la gestualité du chorégraphe. Le terme de « geste » peut se traduire comme un « geste hyperréaliste » chez Bagouet (expression de Michel Fevre) dans le sens que ceux-ci naissent d'un travail d'intériorité pour arriver à une réalité dépassant la motivation de « faire sens », et qui peut être assimilable à une forme de langage. On peut aussi le comparer à ce qu'Isabelle Ginot appelle de manière différente : « Gestualité familière ». Chaque danseur s'exprime dans la même langue bagouétienne [constituée par cette « gestualité hyperréaliste »], mais qui se module et rend compte d'une sonorité et d'une couleur propre à chacun des interprètes. La métaphore avec les accents dans la langue parlée selon les régions peut servir comme exemple ici.

Dans *Le Saut de l'ange*, le décentrement de la scène et les jeux de regards de mise en abîme, permettent de désolidariser le danseur de la toile de fond : c'est ainsi que l'on voit apparaître un corps sujet, qui possède et intègre sa propre histoire.

S'expose alors, devant nos yeux « des femmes et des hommes qui dansent »<sup>17</sup> : des corps dansants complètement historicisés et qui en rendent compte.

Avec *Le Saut de l'ange*, l'apparition de personnages questionne le statut de l'interprète à l'intérieur de l'œuvre chorégraphique. Ce procédé de mise en abîme au sein d'une espace scénique défragmenté permet de mettre un décalage entre personnages et danseurs. Il révèle leur individualité tout en questionnant les divers archétypes qui se dégagent des costumes et de la qualité de la danse, selon les séquences dansées. C'est la confirmation de la différence entre danseur et interprète. Chacun est investi, porteur de sens, et responsable de sa danse et de ce qu'il s'en dégage.

C'est ce que l'on peut voir dans l'iconographie *Le Saut de l'ange*, placée dans l'annexe n°1<sup>18</sup> : Chaque corps à le même geste, cependant, quand on y regarde bien, ce n'est jamais totalement la même hauteur de bras, jamais

<sup>16</sup> Voir *Le Saut de l'ange*, Annexes n°1, 3)

<sup>17</sup> Formule consacrée de Dominique Bagouet in GINOT Isabelle, *op. cit.*, p.141.

<sup>18</sup> Voir *Le Saut de l'ange*, Annexes n°1, 3), photographies b) et d)

complètement le même positionnement dans le croisement de la jambe, ce qui donne des lectures différentes selon chaque interprète. Tout est fait à échelle humaine et même à échelle individuelle. Tous se retrouve dans l'écoute, l'énergie et la qualité du mouvement. Ce qui m'amène à la notion de présence.

La pensée de ces corps se fonde sur l'unité stylistique et les conditions d'existence des interprètes à l'intérieur de cette unité. D'où une nécessité de conscience de mouvement amenant à l'idée de présence. Cette présence se réalise par la maîtrise et le contrôle du danseur à s'exprimer à travers le geste par mesure et nuance, par l'importance du poids, par la petite amplitude dans l'espace. C'est ce qui définit la qualité stylistique de la danse de Dominique Bagouet. Cette liberté bagouétienne se produit par la stabilité des danseurs. Ceux-ci sont centrés fortement. C'est ce qui est à l'origine de cette grâce et de cette légèreté. Cela nécessite une grande maîtrise d'où l'idée d'une préparation intérieure : c'est une danse de présence et non de jouissance.

### 1.2.2. Le Saut de l'ange et vision pluriel des corps

La prise de pouvoir artistique sert un propos qui est inscrit en premier lieu dans le mouvement, et que la clarté de la pièce, sa précision irréprochable, rendent incontournable. Ce propos est lisible d'abord dans les corps des danseurs : il s'agit de la tension entre une corporalité claire, harmonieuse, vainqueur pourrait-on dire, héritant du discours idéaliste du ballet académique, et la menace de la faille, de l'effondrement, ce fantôme de la difformité qui hante toute la danse de Bagouet<sup>19</sup>.

#### ▪ *Corps dansant - notion de partenariat entre interprète et écriture*

Les interprètes dansant *Le Saut de l'ange* appartenaient tous depuis un certain moment à la compagnie. C'est pourquoi la cohésion et l'entente au sein du groupe a permis à Dominique Bagouet de creuser plus la place de l'interprète dans son écriture, plutôt que son écriture elle-même : pour lui s'ouvrir alors la possibilité d'explorer le corps des danseurs comme sujets chargés d'une histoire, qui se doit de rester incarnée à l'intérieur de l'écriture. C'est la vision de l'interprète comme partenaire de l'écriture chorégraphique. Sans l'interprète, la structure chorégraphique ne vaut rien, précise Bagouet à plusieurs reprises dans les interviews de l'époque<sup>20</sup>. De plus, cette relation permet d'objectiver le dialogue

<sup>19</sup> GINOT Isabelle, *op.cit.*, p. 75

<sup>20</sup> « Mes danseurs sont avant tout des hommes et des femmes qui ne sont pas normalisés. Ma compagnie est un rassemblement de personnalités autant que de capacités gestuelles. » BAGOUET Dominique, propos recueillis par

entre figure et fond. « Laisser émerger l'écriture de la présence des interprètes plutôt que la plaquer sur leurs corps est l'un des enjeux »<sup>21</sup> comme dit si bien Isabelle Ginot à propos de Bagouet et sa relation à l'interprète autour de cette pièce, et qui deviendra une des spécificité de son identité chorégraphique par la suite. L'écriture chorégraphique se module autour de la posture de chaque danseur. Cette posture est le témoin de son histoire et de sa relation au monde, et dans ce cas-ci de sa relation au geste. C'est ainsi que Bagouet fait que « les réponses posturales singulières des danseurs assurent la métamorphose permanente de l'écriture mieux que tout autre stratégie, et provoqu[ent] son imaginaire. »<sup>22</sup>

Ayant un passé de danseur classique, ce chorégraphe a du mal à se détacher du carcan académique au niveau de la formalisation du corps. Ce corps académique évoluant dans un espace neutre, est un « signe » au service d'un discours, puisque toutes traces le rattachant à une individualité sont gommées. Ce qui donne naissance à des structures chorégraphiques linéaires, carrées et fonctionnelles. C'est ainsi que chez Bagouet, il y a une volonté de dialogue entre la corporéité de l'interprète et celle du chorégraphe, définissant le style de la pièce. Ce mélange de corporéités se manifeste aussi au niveau de la « gestualité ».

Pour parler des « gestes de Bagouet », Michèle Febvre parle de « gestes hyperréalistes », dans le sens que ceux-ci naissent d'un travail d'intériorité pour arriver à une réalité qui dépasse la motivation de « faire sens ». A la différence des acteurs qui partent de l'extérieur du geste pour en avoir tirer le sens. Ceux-ci restent toutefois assimilables à une forme de langage. On peut les comparer à ce qu'Isabelle Ginot, appelle de manière différente : « Gestualité familière ». Chaque danseur s'exprime dans la même langue bagouétienne [constituée par cette « gestualité hyperréaliste »], mais la nourrisse de leurs propres histoires, en modulant ainsi sa sonorité et sa couleur. Parlant de danse linguistique ou « danse des mots », la danse de chaque interprète serait alors assimilable à une forme d'accent. Laurence Louppe va encore plus loin en disant que : « C'est comme [si

---

Nelly Bouveret, « Dominique Bagouet, l'enfant roi », *Calades*, Mai 1987, n°79, p.1, in Les carnets Bagouet, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/052\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/052_texte_bagouet.pdf)

<sup>21</sup> GINOT Isabelle, *op.cit*, p. 146.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 207.

Bagouet] pouvait dire ce qu'il pensait en des langues différentes, comme si chaque danseur était une langue différente. »<sup>23</sup>.

Il y a aussi une volonté de dépasser une gestuelle mécanique qui définit une corporéité de performance. En cela, on retrouve alors son travail de multidirectionnalité, d'espaces corporels polyfaces et multiples. Les « brisures de l'unité corporelle » impliquées à l'intérieur (relayant l'histoire même de chacun des interprètes), font place à la fois à une expression sensible, tout en ayant une polysémie immanente, creusant ainsi une aire de jeu, au sens de mise en vibration par chaque sujet, de la rencontre entre sa propre corporéité et celle qui se dessine en creux de l'écriture gestuelle.

▪ *Entre interprète et personnage*

le corps est d'abord un énoncé et un mode singulier d'énonciation qui impliquent une mise en scène et une mise en jeu telles qu'elles dessinent en filigrane une stratégie secrète de gestion de notre expérience vécue de nous même, des autres et du monde<sup>24</sup>.

Cette citation de Michel Bernard soutient l'idée que le corps, enveloppe, réceptacle porteur d'un patrimoine individuel et commun, se construit selon nos rapports entretenus avec nous-mêmes, aux autres, au monde, qui s'extériorisent par notre histoire charnelle (la peau comme témoin du temps) et notre histoire posturale. Ces histoires là ne peuvent être interprétables que dans une certaine mesure, selon un contexte, une situation.

Dans *Le Saut de l'ange*, le décentrement de la scène et les jeux de regards, et de mise en abyme, permettent de désolidariser le danseur de la toile de fond. C'est alors qu'apparaît devant nos yeux « des hommes et des femmes qui dansent », dans toute leur corporéité (lien entre le vécu du corps et de leur histoire).

Je souhaite dès maintenant 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. Ce qui ne veut pas dire que je ne crois pas être responsable du projet dans sa globalité.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Rencontre avec la Compagnie Bagouet animé par Laurence Louppe, Montpellier danse, 25 juin 1993, in Ibid, p. 170.

<sup>24</sup> BERNARD Michel, *op.cit.*, p.18.

<sup>25</sup> BAGOUET Dominique, Propos recueillis par Lise Ott, *Midi libre*, 9 juillet 1987, in GINOT Isabelle, *op.cit.*, p. 185.

Par ces paroles, dévoilant sa volonté de travailler le rapport à l'individu, il dénote implicitement le paradoxe même de l'interprète, confronté à son corps et à l'écriture comme l'outil majoritaire de diffusion de la danse du chorégraphe. Simplement, l'interprète cette fois ne s'efface plus derrière le signe chorégraphique, il ne supprime plus ce qu'on appelle, si communément, ses affects. C'est ainsi que chaque séquence gestuelle devient unique, selon l'état gravitaire et posturale du danseur. C'est ainsi que l'appareil psychique, s'exprimant au travers du système gravitaire, charge de sens le mouvement, le modulant et colorant ainsi du désir des inhibitions, des émotions la gestuelle.

Par le travail effectué sur *Le Saut de l'ange*, Dominique Bagouet passe du stade de langage au stade de récit. C'est la mise en scène d'un récit chorégraphique incluant la dimension de la parole émise et incarnée par ces personnages hétéroclites, sorte d'archétype suffisamment pervers, pour retransmettre cette impression de clichés, sans que pour autant qu'il y est identification du personnage ou de son époque. C'est ce qui donne cette part d'humanité, provenant de la réalité des danseurs, et gommant un peu leur côté fantasmagorique. C'est un autre moyen en outre, de questionner plus profondément ces images de l'enfance constituées par ces héros dérisoires sortis tout droit de cette imagerie naïve empruntée au cirque, incarnée ici par les danseurs. La danse soumise ainsi à une mise en catalogue de ses propres stéréotypes, amplifiée par les effets de mise en abyme, se pose en terme de jeux et d'observations, dérisoires et ludiques, qui permettent alors un démentelage des codes esthétiques (Exemple des duos amoureux, des jeux d'applaudissements des hommes sur les femmes, où les gestes galants sont d'ordre conventionnel mais sous-entendent tellement).

- *Corps Sujet - notion de présence au mouvement - interprétation*

[La] concentration, ce n'est pas une chose zen : la présence, c'est quand l'écriture est extrêmement claire, précise. La précision, ce n'est pas seulement être tiré au cordeau, c'est aussi la précision de la présence dedans. On aurait tendance à dire que la présence c'est seulement le mouvement précis, exact, mécanique. Mais c'est aussi la qualité de la présence

dans cette précision qui est importante. Une espèce d'innocence.<sup>26</sup>

La démarche de changement d'un état à un autre, est très fine chez Bagouet, il est donc nécessaire que chaque danseur soit à l'écoute de son propre corps ainsi qu'à celui des autres pour mieux construire cette cohésion rendant lisible le mouvement. En outre, la pensée d'un corps se fonde sur l'unité stylistique et les conditions d'existence des interprètes à l'intérieur de cette unité. D'où une nécessité d'un travail technique de « direction » pour mieux affiner cette notion de présence. Celle-ci se réalise par la maîtrise et le contrôle du danseur, qui s'exprime à travers le geste et par la mesure et les nuances. L'importance du poids, et le travail d'espace proche du corps, permettent à chacun de faire à sa dimension. C'est ce qui définit la qualité stylistique de la danse de Bagouet : cette liberté bagouétienne produite par la stabilité des danseurs, fortement centrés, et qui est à l'origine de cette grâce et de cette légèreté. Cela nécessite une grande maîtrise. Mais comme on peut le voir sur la vidéo les corps donnés à voir sont mûrs : âgés entre 25 et 30 ans, on sent une plus grande responsabilité acquise. Les danseurs prennent eux-mêmes le mouvement en charge, avec cette conscience que le travail d'esthétisme se fait dans la direction de leur propre qualité de mouvement. D'où, une présence forte émanant de chaque corps, leur attribuant cet aplomb : révélateur de la grande écoute et cohésion du groupe.

## **2. Analyse de *Meublé sommairement*, 1989.**

### 2.1. présentation de la pièce :

#### 2.1.1. Place dans l'œuvre générale de Bagouet

La pièce *Meublé sommairement*, produite dans le cadre du 9<sup>ème</sup> Festival International Montpellier danse, en juillet 1989, a été dansée dans la cour Jacques Cœur du CCN de Montpellier.

Après la pièce *Mes amis* (1985), fruit du travail avec le comédien Gérard Guillaumat, sur des extraits tirés du roman d'Emmanuel Bove du même nom (auteur considéré par certains comme le précurseur du Nouveau roman au début du 20<sup>ème</sup> siècle), Dominique Bagouet revient explorer le lien "narration et danse"

---

<sup>26</sup> GINOT Isabelle, entretien avec Dominique Bagouet, Montpellier, 2 avril 1988, in « Danse et utopie », *Mobiles*, (revue du département danse de l'université Paris VIII), Paris, l'Harmattan, 1999, n°1, p. 9 in Les carnets Bagouet, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/061\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/061_texte_bagouet.pdf)

avec ses danseurs et la collaboration d'une comédienne Nelly Borgeaud sur le texte « *Aftalion, Alexandre* » du même auteur, qu'il sous-titre *Meublé sommairement* (1989).

L'appartenance de *meublé sommairement*, à la même période de création que *Le Saut de l'ange*, dans la classification des œuvres de Isabelle Ginot, implique une même continuité dans le travail de recherche sur les interprètes et sur la narration des corps.

### 2.1.2. Les enjeux de cette pièce

Avec ce travail, Dominique Bagouet nous dévoile toute la finesse de son écriture chorégraphique, en ne tombant jamais dans une figuration ou une traduction littérale du texte par le corps. Cette pièce est le recouplement de plusieurs désirs chorégraphiques qui ont trouvé une unité par le texte d'Emmanuel Bove, *Aftalion, Alexandre* :

[Ce] texte anti-théâtral et anti-spectaculaire, cette espèce d'ode à l'ordinaire, existence d'êtres tout aussi ordinaires à priori et dont les comportements si attentivement décryptés semblent alors bien étranges, si obsessionnels et par là même bouleversants parce que si ordinairement tragiques.<sup>27</sup>

Son attirance pour ce texte relève de sa formulation simple et lapidaire. La simplicité même de ses personnages et le vide qui les remplissent, nous mènent, nous spectateur, à une forme de fascination. La danse et la musique accompagnent le texte en le chargeant de lectures parallèles. Dominique Bagouet avait le désir d'entendre ce texte « en compagnie » d'une danse et d'une musique. L'apport des danseurs et musiciens permet d'obtenir cette part de ressenti, de respiré, de vivant, qui se traduit dans le texte par sa forme « ordinaire » (pas de figures de styles particulières ; phrases courtes et simples, sans aucun effet stylistique). Par la finesse de l'écriture dansée et le choix très méticuleux des musiques, la pièce échappe à toute forme d'illustration : il y a toujours un apport autre, que la danse et la musique suggère sur la lecture du texte et la construction de leur rapport entre eux. Cette distanciation entre texte et danse permet de laisser une place à chacun et de multiplier les interprétations.

---

<sup>27</sup> BAGOUET Dominique, programme de la compagnie Bagouet, juillet 1989, in Les carnets Bagouet, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore41/index.html](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore41/index.html)

Le corps de la comédienne soutient la voix et la parole du texte, tout en mettant au jour sa musicalité et son histoire. Par sa présence sur le plateau, comme un antonyme par rapport aux autres corps, elle met en perspective toutes les actions des danseurs et met en avant un premier sens, une première approche du texte, par la danse. C'est par la comédienne « porteuse du texte » (par son corps et sa voix), qu'il y a cette création d'un espace par rapport au texte, permettant ainsi de générer aussi une place à sa musicalité et à son histoire (le choix d'ailleurs de la comédienne Nelly Borgeaud s'est justifié par son timbre de voix et sa présence si particulière). Par ce processus Dominique Bagouet a su révéler la particularité propre des deux matières que sont les corps dansants et le texte, en les confrontant.<sup>28</sup>

## 2.2. analyses des enjeux techniques

Bien que le spectacle soit en extérieur, il est difficile d'après le support vidéo, et du fait de la scénographie reconstruite comme un espace traditionnel (tapis de danse, rideau de fond de scène espace de représentation très délimité), de le ressentir, ou d'en voir les effets.

La pièce *Meublé sommairement*, emploie et suit la structure textuelle et la logique narrative du roman de Bove. Par les changements de costumes, il est suggéré trois grandes parties, qui à l'intérieur d'elles-mêmes se subdivisent en chapitres, découpés par les « noirs » :

\*L'éducation d'Alexandre :

- la rencontre du personnage central Alexandre Aftalion avec Bob Gardner.
- la période de voyage et de découverte
- l'installation à Paris

\*La rencontre avec Louise

\*La vie de famille :

- La naissance de son fils, changement de rapports
- Dépression de Louise, la rupture.

---

<sup>28</sup> Vient en complément de cette partie et en introduction de la partie qui suit, l'annexe n°3, 2) Description des outils chorégraphiques et 3) iconographie a)., croquis permettant de se rendre compte des premières intentions du chorégraphe pour la pièce.



Parallèlement à l'évolution du texte, la danse au fur et à mesure se construit comme un tableau vivant soulignant momentanément les sous-entendus du texte, ou bien la part de ressenti qu'il peut générer. Elle accompagne le texte comme une seconde peau, lui donnant cette dimension humaine. Cependant le travail de corps et de voix de la comédienne crée une temporalité autre par rapport au corps dansant, générant ainsi une tension entre deux temporalités, deux statuts du corps d'où émerge un espace particulier pour le texte.

Le fait d'avoir un corps présent soutenant le texte, permet de lui donner sa place entière que ce soit au niveau de sa musicalité ou bien de l'histoire même qu'il véhicule, comme je l'ai écrit précédemment.

Il n'y a pas de simple hasard à l'attrance de ce texte, il y a le désir de l'entendre « en compagnie » d'une danse, d'une musique, avec son sens non forcément illustré mais plutôt ressenti, respiré, accompagné, comme en transparence d'abord, pour sa seule musicalité, comme une première couche visible d'appréhension et ensuite par cette même « distance » réserver au texte la place de son son et de son histoire.<sup>29</sup>

Le timbre et la dynamique de la voix si particulière de la comédienne Nelly Borgeaud donne une propre corporéité à l'histoire et n'attribue en aucun cas une lecture fermée, à sens unique. La mise en parallèle de la parole et du corps de la comédienne démontre que toutes les finales des phrases sont ouvertes (la voix ne retombe pas) et que les postures prises (que ce soit en observatrice ou bien quand elle déambule) permettent de faire dégager cette énergie faite de calme intérieur et de sérénité. Cela accentue ce détachement par rapport aux danseurs, et la met dans une autre temporalité. Toutes ces interventions dans l'espace dansé, que ce soit sous forme de marche, ou bien de poses prises à divers endroits du plateau, ou même lors d'interactions directes avec les danseurs, démontrent sa place clé dans le processus chorégraphique. Par sa présence, elle souligne l'action des corps dansants. Par son regard soutenu souvent par des silences (extrêmement habités), elle met en lumière une lecture du sensible, donné à voir par l'interaction entre les danseurs : une parole intervenant sur plusieurs corps, non pas en voulant leur donner du sens mais plutôt en leur laissant place en tant que résonance du texte et de cette même parole.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> BAGOUET Dominique, programme de la compagnie Bagouet, juillet 1989, *op.cit.*

<sup>30</sup> Comme le laisse sous entendre la photographie n°3, 3), f).

Le travail de mise en scène révèle toute une analyse de la trame narrative. Cette pièce a pour enjeux de donner corps à ces personnages sans jamais tomber dans une quelconque illustration du texte. Chaque image qui se dégage de ces corps dansants vient apporter cette part d'humanité que sous-tend le texte et complète cette esthétique de « l'ordinaire ». Le duo de Sylvie Giron et de Dominique Bagouet dans le deuxième acte, que j'ai intitulé « rencontre avec Louise », démontre tout ce que l'auteur du texte nous dit sur la peur des personnages, mais nous donne plus à voir encore. Quand je vois ces deux corps, par leurs petits pas, leur posture très droite pour Sylvie Giron, les épaules un peu arrondies pour Dominique Bagouet, c'est comme s'ils incarnaient alors tout le malaise et le désir envers l'autre comme quelque chose d'humain et surtout d'universel<sup>31</sup>. Par leur déplacement en bloc du poids du corps d'une jambe sur l'autre, dans cette danse censée être à deux (un « slow », danse représentative des rencontres amoureuses), on a alors deux individus qui nous mettent en face de leur propre solitude, comme si il y avait impossibilité de rencontre. Cette sensation s'accroît quand les deux corps continuent leur danse à distance, comme s'ils dansaient avec ce vide incarnant l'autre corps. L'idée d'universalité se perçoit alors clairement dans l'emploi habile que fait Dominique Bagouet, des différentes façons de représenter les mêmes sentiments de manières très différentes selon le danseur mis en scène. C'est l'exemple du « tango » entre Catherine Legrand et Orazio Massaro : ils semblent si expressifs, que justement, en voulant en faire trop, ils montrent leur peur l'un envers l'autre, d'une manière toute autre. Cependant, leur danse précédant celle de Sylvie et de Dominique, se retrouve dans un passage où l'action narrative est un peu différente, il y a donc possibilité de rajouter d'autres interprétations derrière.

La maîtrise et la précision de tous les corps en scène fait que l'œuvre qui nous est proposée à nous spectateur, démontre une maturité de la réflexion. Aucun point de vue ne nous est imposé, chacun à son niveau peut prendre ce qui l'intéresse. Avec cette pièce Bagouet dévoile sa maîtrise et son questionnement aigüe sur le corps dansant, mais plus particulièrement sur l'interprète même : comment arrive-t-il à passer avec finesse du statut de personnage de l'histoire à une figure plus générale, tout ça au travers de chaque corps mis en scène ?

---

<sup>31</sup> Voir *Meublé sommairement*, Annexes n°3, 3), e)

Respectant l'identité de chacun, il leur permet ainsi d'y glisser leur propre ressenti sans jamais tomber dans de l'illustratif ou bien dans une vision personnelle. Un questionnement de l'humain en direct, qui mis en parallèle avec l'analyse des corps dansants, approche de la question de l'interprète : une rencontre entre le personnage et l'identité propre de l'interprète et de sa personnalité.

### 2.3. Questionnements sur les interprètes : *enjeux de corps*

Dès le début, il nous est présenté non pas un « Alexandre » mais une multitude de ses facettes incarnées par les divers corps dansants. Comme si chaque danseur lui prêtait quelque chose en particulier, rattachée à son histoire personnelle et traduit dans sa physionomie. Chacun des corps des danseurs est différent : Le premier quatuor d'hommes (Fabrice Ramalingom, Orazio Massaro, Jean-Charles di Zazo, Dominique Bagouet<sup>32</sup>), qui se situe au moment où Alexandre Aftalion [personnage central du texte] découvre l'appartement de Bob Gardner, démontre dans une globalité un Alexandre hésitant traduit par ces pas d'avant en arrière réalisés par les quatre danseurs mais dont le rendu visuel n'est pas le même. Fabrice Ramalingom avec son corps très musclé donne un côté un peu trapu au personnage, tandis qu'Orazio Massaro est très en tension conduisant à un rendu plus énergique. Bien sûr, ces remarques sont de l'ordre de l'interprétation. Cependant, la différence des corps se modifie en fonction des différentes apparitions selon les aspects que Bagouet a voulu faire ressortir du personnage. Un des exemples les plus remarquables, est illustré par la succession des danses de couples dans le deuxième tableau (« La rencontre avec Louise »). Chaque couple a sa danse qui intervient au fur et à mesure de la rencontre d'Alexandre avec Louise dans le cadre d'une soirée : Hélène Cathala et Fabrice Ramalingom sont les premiers, et il en ressort une sorte de petite danse de bal musette où l'on danse avec l'autre sans le toucher mais toujours avec ce rythme très entêtant<sup>33</sup>. Juste avant, le texte nous dit que Louise se sent à l'aise avec Alexandre et qu'inconsciemment elle en profite pour faire des expériences sur le caractère masculin. Hélène Cathala qui est assez grande et à un côté malicieux (mélange entre sa vivacité, sourire bouche fermée et son regard qui observe toujours de côté et son visage rond) nourrit parfaitement le personnage à ce

<sup>32</sup> Voir *Meublé sommairement*, Annexes n°3, 3), c)

<sup>33</sup> Voir *Meublé sommairement*, Annexes n°3, 3), d)

moment là, et justement ce que je ressens d'un peu trapu chez Fabrice Ramalingom souligne le côté malicieux d'Hélène. Par la suite, se joue une sorte de *paso doble* entre Olivia Grandville et Jean-Charles di Zazzo. C'est alors que s'installe entre les deux protagonistes une énergie plus langoureuse, avec une pointe d'indifférence, qui nourrit, à ce moment là, le côté ambitieux d'Alexandre (comme le précise ce passage du texte).

Pour anecdote, le *paso doble* est à l'origine une danse où le cavalier doit imiter le toréador, tandis que la partenaire joue le rôle de la cape de celui-ci. En d'autre terme on peut y voir la reprise du contrôle d'Alexandre sur Louise.

La troisième danse intervient au moment où Alexandre raccompagne Louise chez elle, sur le chemin du retour. C'est un tango entre Catherine Legrand et Orazio Massaro, qui pour le coup rentre dans le jeu de séduction et nourrit la marche de retour. Tous deux ont ce côté un peu sec et brut qui s'exprime au travers de leur visage fermé : tête en avant pour Catherine et menton rentré pour Orazio. La dernière danse est un « *slow* » entre Dominique Bagouet et Sylvie Giron qui exprime le moment où Alexandre à l'impression de perdre Louise, juste au moment où elle rentre chez elle <sup>34</sup>(exemple prit précédemment dans les enjeux techniques).

Ces exemples de danse, avec le choix très particulier des interprètes, démontrent la rigueur du travail sur le signifié de Dominique Bagouet. Chaque danseur, indépendamment de lui, nourrit l'écriture par son propre être. Cette possibilité vient du fait que tous les mouvements sont précis et avec un état intérieur particulier, et fait qu'il y a une « adresse du mouvement » (comme le comédien lorsqu'il adresse sa parole). Ce qui dégage cette image d'« d'hommes et de femmes qui dansent », comme le répétait si souvent Dominique Bagouet en parlant de ses danseurs.

Par la rigueur de l'adresse des mouvements se dégage une « émotion », un sens qui se diffuse presque malgré l'interprète. A un moment donné, il y a une sorte de cortège évoquant les balades entre Alexandre et Louise : chacun à son propre regard et il en découle une lecture selon chaque danseur. Une théâtralité se génère alors sur le plateau, malgré une volonté de ne pas jouer la scène. La

---

<sup>34</sup> Voir *Meublé sommairement*, Annexes n°3, 3), d)

disponibilité et la présence fournies par l'ensemble des danseurs font que les choses se déroulent d'elles-mêmes.

C'est ainsi que les personnages d'Alexandre ou de Louise se retrouvent dans chacun des corps comme une figure d'universelle. Par contre, Dominique Bagouet garde l'idée de corps sexués : on retrouve une Louise en chacune des danseuses, de la comédienne et même chez la musicienne, et un Alexandre chez les danseurs, et le musicien. Aucun corps féminin n'incarne Alexandre et inversement. Les costumes par leur forme et couleur accentuent ce choix : Première partie, robes bleues pour les filles et combinaisons bleues pour les garçons (rappelant les bleus de travail). Pour la deuxième partie, robes de soirée oranges pour les filles (avec toujours un détail différent pour chacune d'elle) et pantalons chemises crème pour les garçons. Par contre, pour la troisième et dernière partie sur la naissance du fils Nicolas, ils sont tous en short et t-shirt : les danseuses en jaune-orangé et les danseurs en blanc crème (idée d'une retrouvaille dans l'enfance ?).

Le corps de la comédienne mis en parallèle possède un autre statut face aux corps dansants (d'ailleurs elle porte un pantalon et un-t-shirt manches longues de couleur assez neutre, c'est-à-dire uni et terne). Son statut particulier de comédienne fait le lien entre texte et la danse. L'analyse de sa posture démontre que son centre de gravité se trouve très bas, et que les masses de la tête, de la cage thoracique et du bassin semblent alignées. Les épaules et le sternum sont très relâchés, ce qui dégage cette sensation de calme intérieur, nourrit par le timbre grave de sa voix et le rythme lent et continu de sa parole.

La construction de ces deux types de corps, et l'usage qu'il en est fait, est très différent : les corps des danseurs, selon les tableaux, prennent une fonction différente : Soit ils incarnent les personnages du texte en les modifiant en figures, soit ils dansent directement l'action même qui se déroule (selon bien sûr notre propre lecture de l'action scénique). Tandis que la comédienne prend tantôt le rôle de narratrice, souvent au moment de la prise de parole avec parfois des interventions directes sur le plateau, tantôt comme observatrice pour incarner la part critique de Dominique Bagouet sur les personnages, à travers son regard. Elle met en évidence de multiples signifiés à partir du regard qu'elle pose sur l'action scénique.

Malgré cette différence de statut et d'actions, la présence des corps dansants et du corps délivrant le texte se nourrissent l'un de l'autre. Les espaces de rencontre se multiplient au fur et à mesure et permettent de se mettre en abîme l'un et l'autre. Ce qui permet un travail sur la narration des corps mis en parallèle avec la narration du texte : narration des corps des danseurs (histoires personnelles), narration naissant de l'interaction des corps, narration du texte lui-même.

L'emploi du terme de narration que je fais ici, je le rapproche du terme de « parole ». Ce qui en ressort c'est toutes ces paroles naissantes, parce qu' « il y a du corps » ; mais pas n'importe quel corps, un corps sujet, un corps habité. Cette présence vient de l'investissement même des personnes au travers de l'écriture chorégraphique rigoureuse qu'est celle de Dominique Bagouet. Ce qui nous amène sur le questionnement qu'à fait Dominique Bagouet entre son écriture chorégraphique et son propre discours sur le corps dansant (démarche similaire pour *Le Saut de l'ange*). Comment cette écriture (arrivée à sa maturité pour cette pièce) permet à chaque interprète de trouver sa place ? Et au final comment se définit-elle, pour ne pas imposer par sa rigueur et son travail particulier, un corps que l'on pourrait qualifier de « bagouétien » ?

## **II. Elaboration d'une pensée théorique sur le corps dansant** **chez Dominique Bagouet :**

Pour construire ma recherche sur un discours du corps dansant chez Dominique Bagouet, je n'ai pu trouver comme sources que celles constituées et archivées par l'association des carnets Bagouet, regroupant en majorité les membres de l'ancienne compagnie Bagouet, avec l'ajout de certains membres provenant du monde universitaire et journalistique. La mise en avant d'un discours théorique sur le corps dansant n'a pu être mis en avant alors que par ces divers témoignages écrits : Dominique Bagouet écrivant très peu , n'aimant pas théoriser sa pratique<sup>35</sup>. Seules les captations de ses représentations et les quelques

---

<sup>35</sup> \* « Dominique n'aimait pas trop théoriser, il s'en remettait beaucoup à ses intuitions et avait envie de rencontre. » NEDDAM Alain « *Meublé sommairement, lectures* », *actes de la manifestation « rendre lisible »*,

documentaires vidéo laissés, peuvent redonner d'une manière fragmentaire ce discours sur les corps dansants. Mais même ces captations ne dévoilent que les traces d'une pensée théorique : celles laissées sur les corps au moment de la représentation, et qui transparaissent au travers de l'écriture et de la structure des éléments chorégraphiques. D'où ma tentative de formuler mon travail sous le titre d'élaboration d'une pensée théorique sur le corps dansant chez Bagouet.

## 1) Quel statut du corps dansant pour quelle écriture chorégraphique ?

Tout au long de son œuvre, Bagouet n'a pas arrêté de remettre en question les fondements de son écriture chorégraphique. Lors de l'analyse de son œuvre Isabelle Ginot dans *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, la découpe en phases que l'on peut recouper sous trois axes : la naissance de son écriture, le travail sur la place de l'interprète au sein de son écriture, et l'épuration de cette écriture. Durant la première période, Bagouet multiplie les tentatives et les processus chorégraphiques, pour essayer d'instaurer sa propre écriture. C'est une période très prolifique où il produit de nombreuses pièces [ex : *Chansons de nuit* (1976), *Endenich* (1976), *Snak* (1976), *Sonate trio* (1976), *Ribatz, Ribatz* (1976), *Suites pour violes* (1977), *Voyage organisé* (1977), *Etudes tableaux* (1977), *Passages* (1978), *Tartines* (1978), ...]. Les danseurs sont alors au service de cette écriture en tant que signes au service d'une écriture formelle basée sur la question d'un langage dansé. C'est une partie de sa vie où Bagouet essaie de faire le bilan sur sa formation pour mieux se défaire de ce qui « encombre » sa danse. Le terme de «baroque contemporain» attribué à sa danse par les critiques de l'époque, est le témoin, dans un certain sens, de ce style chargé et hautement technicisé. C'est la mise en scène d'un corps dansant partagé entre deux «temps» : celui de sa construction classique et celui émanant de la volonté d'échapper au formel. Il est donc normal que dans les premiers temps, il revienne à une architecture classique : un retour permanent

---

Alès, Le Cratère théâtre d'Alès, du 12 au 17 avril 1997, extrait de la transcription de l'enregistrement, in LAUNAY Isabelle (s.dir.), *op.cit.*, p. 186.

\* « Dans le secret de la préparation de ses chorégraphies, il y avait une recherche parfois savante, une élaboration minutieuse et réfléchie, mais dans le moment de la répétition, Bagouet savait aussi inventer avec les danseurs, s'en remettre à ses intuitions et ne pas être prisonnier d'une construction préalable. » NEDDAM Alain, « Bagouet : au-delà du lisible, l'approche sensible d'un texte », *actes de la manifestation « rendre lisible »*, Alès, Le Cratère théâtre d'Alès, du 12 au 17 avril 1997, in Les Carnets Bagouet, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/042\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/042_texte_bagouet.pdf)

à la verticalité des corps ainsi qu'à la forme même du mouvement. Il tente de déconstruire l'espace et les certitudes classiques par un chemin plus interne. La plupart des premiers danseurs de la compagnie font partis de ses amis proches et ont reçu une formation classique mais ils recherchent également à s'échapper de ce carcan.

Au fur et à mesure, le choix de ses danseurs s'oriente vers des personnalités fortes et qui viennent de formations différentes (Bernard Glandier, Michèle Rust, Sylvie Giron,...). Leurs implications au sein de son travail sont réellement nécessaires, car c'est par leurs regards, mais aussi par leurs différences de corporéité (et non de technicité), que Dominique Bagouet peut réévaluer les valeurs fondatrices au sein de son écriture. Leur conscience du mouvement n'est pas la même et leur corps ne pensent pas à une forme elle-même prédéfinie mais plutôt à une suite d'action<sup>36</sup>. Ce qui modifie le sens de la danse et de ce qu'elle peut transmettre. C'est ainsi que dans l'évolution de son travail sur l'expressivité et la notion de langage dansé, il se retrouve à s'interroger sur la place de l'interprète. Travail qui deviendra central, surtout à partir de *Le Saut de l'ange*, et qui devient l'enjeu majeur de la seconde partie de l'œuvre de Bagouet : comment laisser émerger l'écriture de la présence des interprètes plutôt que de la plaquer sur les corps ?

Le corps dansant passe alors du statut de signe au statut de sujet. Le rapport interprète-écriture change de direction et fait apparaître un questionnement plus large sur la place du danseur au sein du processus de création. Pour s'aider, il s'appuie sur des collaborations d'artistes extérieurs, tels que Gérard Guillaumat [comédien] dans *Mes amis*, Pascal Dusapin [compositeur] sur *Assai* et *Le Saut de l'ange*, Christian Boltanski [plasticien] pour *Le Saut de l'ange*, Nelly Borgeaud [comédienne] dans *Meublé sommairement*.

Par la pièce *Le Saut de l'ange* (1987), nous assistons à l'aboutissement d'une certaine forme de l'écriture à travers un processus chorégraphique radicalement différent des précédents. Cela a été possible par le fait que la Compagnie Bagouet est alors à son apogée au niveau technique de l'écoute scénique. Constituée d'interprètes de longue date, elle possède un patrimoine

---

<sup>36</sup> Témoignage orale de Sylvie Giron, lors de notre rencontre à la Biennales de la Danse de Lyon, pour le remontage des petites pièces de Berlin avec les ballets de Lorraines, septembre 2008.



collectif rôdé lui permettant une virtuosité de la précision : elle forme alors une communauté homogène et soudée.

*Meublé sommairement* (1989), avec l'arrivée de nouveaux interprètes due au départ de la moitié des « anciens », est la confirmation de cette nouvelle écriture chorégraphique. Il poursuit sur la même continuité son travail de « direction de danseur » [comme on parlerait de « direction d'acteur »], afin d'explorer la notion d'individu et d'identité dans l'espace de représentation, et de ce qu'il s'en dégage : quels sont, en d'autres termes, les enjeux d'un corps mis en scène ?

L'écriture chorégraphique se veut de plus en plus fine pour tendre vers l'essentiel. Comme il existerait une parole "juste" de l'acteur, pour Dominique Bagouet, il y aurait le geste "juste", "vrai". Ce discours lu au travers des corps retrace une volonté d'épurer, de tendre vers l'essence même de ce qui constitue le geste dansé. Il se rattache à la corporéité<sup>37</sup> même de ses interprètes. En conséquence, un travail de narration se dessine plus finement au travers des histoires des corps dansants. Tandis que la parole des gestes tend vers une abstraction, elle souligne l'essence pure du mouvement : l'impulsion intérieure et la présence au mouvement de chacun des corps. C'est ainsi que se formule la tension paradoxale, énergie centrale, dans *Meublé sommairement*, entre la narration du texte et des corps, avec la narration abstraite des gestes dansés au service du ressenti corporel.

## 2) « Des hommes et des femmes qui dansent »

Au fur et à mesure de l'avancée de l'écriture chorégraphique de Dominique Bagouet, il se profile des corps dansants répondant à une image de corps hautement technicisés, sexués et de formes différentes (tous les danseurs n'étaient pas de formation classique et cela comptait énormément aux yeux de Dominique Bagouet).

Ces corps dansants, même dans les tentatives de déséquilibre, ont un très haut contrôle sur la précision des gestes. Cela s'explique par un centre de gravité très fort, et qui leur permet de travailler cette multidirectionnalité du mouvement.

---

<sup>37</sup> Définition de « corporéité » selon BERNARD Michel, « Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine », *La danse, Art du 20<sup>ème</sup> s.*, Payot, 1990, p.71 : « le corps du danseur ou de la danseuse se libère de toute norme esthétique et de l'impératif de la signifiante et devient par matériau organique indifférencié dont il convient d'exploiter les diverses potentialités ».

L'image d'un corps très articulé se souligne aussi par le fait que le geste dansé s'effectue dans un espace proche : il n'y a pas chez Dominique Bagouet d'idée de performance dans le sens de démonstration, mais au contraire l'idée de corps très centré, qui renforce et affirme une verticalité par le déséquilibre pour mieux la retrouver. Ce qui procure une esthétique très particulière, avec l'idée de volume, de matière vivante, de dialectique, et de ludisme.

Tout ce dispositif contribue à donner au geste et à l'écriture une dimension humaine : tout se passe à l'échelle de l'homme ou de la femme. Nous sommes loin de l'esprit démonstratif et performatif de la danse classique. Le corps n'est plus dans un «vouloir faire», mais au contraire dans une action présente et consciente : il «fait» mais surtout, il «est»<sup>38</sup>. Cela sous-entend que tout corps dansant se doit d'être conscient, pour qu'il y ait acte de création : c'est-à-dire transformation et diffusion de la matière vivante qu'il véhicule.

Pour arriver à cet état de conscience –que je rattache à la notion de disponibilité et d'ouverture– Dominique Bagouet dans son travail de «direction du danseur» abordait la notion de présence. Il la définissait comme un investissement des espaces corporels à partir de la perception et de la conscience au moment vécu. Cet état de présence se dégage d'un état de "fait". Cela suppose de ressentir ce que nous sommes au moment présent en tenant compte du corps et des corps, de l'espace et du temps. Je le rapporte à la notion du vivant chez l'acteur : avant même de dire ou de faire, si le comédien n'est pas en cet état de présence, sa parole ne sera pas nourrie et donc raisonnera d'une manière «non juste». Il n'est pas question de spontanéité mais de détermination du mouvement dansé, rattaché intrinsèquement au ressenti et donc au travail sur la musculature profonde. Les muscles profonds dits posturaux sont à la base même de toute énergie. C'est par eux qu'il y a construction d'une identité posturale, influençant notre manière « d'être ». Ce qui amène l'idée d'un mouvement dansé devenant expressif parce qu'il est vécu.

Ce travail sur les muscles posturaux n'a jamais été formulé aussi clairement cependant, il est laissé en sous-entendus par les témoignages de divers interprètes,

---

<sup>38</sup> « C'est un côté relax par rapport au mouvement, ne pas essayer de "bien faire", mais simplement le faire. Et une certaine distance. Une distance de l'interprète à l'intérieur du mouvement que j'aurais du mal à définir, et différentes selon les pièces... » CATHALA Hélène, Table ronde « tradition/transmission » organisé par Isabelle Ginot et le conseil artistique des Carnets Bagouet, L'Arbresle, 11 juin 1994, extrait de la transcription in LAUNAY Isabelle (s.dir.), *op. cit.*, p.262.

comme Michèle Rust mentionnant le travail de Geneviève Sorin sur la relaxation et les divers états de corps <sup>39</sup>.

Lorsque Dominique Bagouet parle «d’hommes et de femmes qui dansent», par ces mots, il nous renvoie à des corps remplis de leurs propres histoires (inscrites dans le corps par l’action des muscles posturaux), qui habitent une écriture chorégraphique comme «on enfilerait un costume sur mesure» <sup>40</sup>.

Cela suppose un processus de création, qui ne réduit pas l’interprète à un simple outil de transmission, mais aussi à un travail d’analyse de la transmission du mouvement. Pour cela, Dominique Bagouet s’appuyait souvent sur des travaux d’atelier, ainsi que sur les diverses propositions de chacun. Par la suite, il modulait à sa convenance pour retrouver cette unité chorégraphique, tout en tenant compte des corporéités de chacun.

Paradoxalement, Dominique Bagouet parlait et expliquait très peu ses démarches à ses interprètes. Il exposait dans un premier temps le projet initial, puis se servait des propositions de chacun pour au final ouvrir son écriture chorégraphique. La pièce de *Meublé sommairement*, s’est construite à partir de divers ateliers de recherche. Au final, le travail d’interprétation se faisait souvent au dépend des interprètes comme dans la plupart des travaux de direction d’acteur.

Cependant, tous possédaient le même «langage commun» qui leur permettait de comprendre implicitement les désirs du chorégraphe : tous les danseurs passés dans la compagnie restaient au minimum trois à quatre années, tandis que pour les plus anciens la durée s’élevait à une dizaine d’années. Ce qui, en terme de durée, est assez long, comparé avec la moyenne d’autres compagnie. D’où la forte cohésion du groupe qui se ressent au travers de l’écriture et met en valeur cette exigence au niveau du discours des corps dansants.

Cette articulation du mouvement entre conception du sentir et la question du vivant, fait que les corps dansants mis en scène par Dominique Bagouet, dégagent cette particularité et spécificité d’un discours rattaché à l’humain.

*Meublé sommairement* témoigne de cette finalisation de «cette pensée théorique» au sein de l’écriture, éprouvée dans des processus de création très

---

<sup>39</sup> RUST michèle « âge du corps, maturité de la danse, témoignage d’un parcours de danseuse », *âge du corps, maturité de la danse*, Alès, ed. le cratère, théâtre d’alès, 1997, p3, in Bagouet, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/036\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/036_texte_bagouet.pdf)

<sup>40</sup> Expression utilisée par Sylvie Giron lors de notre rencontre à la Biennales de la Danse de Lyon, pour le remontages des petites pièces de Berlin avec les ballets de Lorraines, septembre 2008.

variés comparés à celui de *Le Saut de l'ange*. De plus, elle se voit réaffirmée au travers d'une nouvelle compagnie. Chacune de ses pièces confirme une tension du corps dansant chez Bagouet, partagé entre une virtuosité du geste (précision, travail d'adresse que l'on peut rapprocher du travail de direction) et le travail sur l'espace proche (petits mouvements, extrêmement centrés autour du corps : force centripète).

Son travail sur la musculature profonde et les états du corps, renforce le paradoxe de sa danse entre ces mouvements très formels et la dimension humaine (chargée de sens) qui s'en dégage. C'est dans l'assemblage de la précision de ces « petits » mouvements et de la place donnée à l'interprète (en tant qu'individu), qu'il y a émergence d'une virtuosité.

Ce qui m'amène à m'interroger sur le fondement d'un corps bagouétien : Peut-on parler réellement d'un corps bagouétien ? Auquel cas comment celui-ci se définit-il ?

### **3) Un corps bagouétien ? Et pour quel discours ?**

Cette question de corps bagouétien a été soulevée dans divers cadres, avec les divers membres des carnets Bagouet. Les avis sont très partagés du fait qu'il y a dans cette expression une sorte de globalisation des corps. Cela peut paraître paradoxale par rapport à la théorisation de la danse de Dominique Bagouet qui en a été faite et basée principalement sur l'expression « des hommes et des femmes qui dansent ».

Pourtant, comme le précise Sylvie Giron lors de la conférence de Presse pour le remontage des *Petites pièces de Berlin*, à la Biennale Internationale de la danse de Lyon 2008, réalisé avec les Ballets de Lorraine :

Ce n'est pas une danse qui va de soi, tout de suite, pour chaque danseur. Comme c'est une danse qu'il faut aller regarder comme spectateur, je pense, Il faut faire une démarche. On n'est pas assis dans le fauteuil bouche B à aller voir du Bagouet. Les danseurs ne peuvent pas être accrochés à la barre à recevoir les gestes, c'est une vraie démarche qu'il faut faire.

Si la démarche pour cette danse « ne va pas de soi », c'est qu'il faut un apprentissage ou plutôt une adaptation du corps et de la pensée pour y parvenir. Mais si cette adaptation n'est pas au niveau technique, où se joue-t-elle ? Est-ce uniquement en termes d'états du corps ? Cela oriente alors le questionnement sur

la place que jouent les interprètes dans cette écriture. Dominique Bagouet à plusieurs reprises au cours d'interviews disait que son travail ne pouvait exister sans ses interprètes. Ce qui amène à la question sur le choix des interprètes : sur quel critère les choisit-il ?

Lors de ma rencontre orale avec Sylvie Giron dans le cadre de la Biennale Internationale de danse de Lyon, en septembre 2008, celle-ci me disait que cela se passait beaucoup par rencontre et par la perception de l'autre. C'est alors qu'à émerger dans son discours la notion de personnage, que j'ai retrouvé par la suite dans mon entretien avec Christian Bourigault. Ces deux personnes m'ont raconté que lorsque Dominique Bagouet faisait passer des auditions il fallait qu'il sente un personnage, en parlant des danseurs. Cette notion de personnage semble être assez centrale dans le travail que menait Dominique Bagouet. Toutefois je pense quelle s'écarte de la simple définition littéraire, et qu'elle s'associe plus au niveau personnalité de l'individu même.

Christine Rodès au cours d'une intervention sur Dominique Bagouet au festival Montpellier Danse, en 1996, dit :

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).<sup>41</sup>

Ce qualificatif de personnage ne se rapporte pas à une dimension théâtrale, mais plutôt à une dimension physique de l'individu : c'est ce qui se dégage de lui et le rend si spécifique, et que Christian Bourigault qualifie de « son être danseur » (dans l'interview qu'il m'a accordé et que j'analyserai dans le chapitre suivant). D'ailleurs c'est dans cette idée que la vidéo *Dix Anges portraits* a été réalisée (hommage à l'interprète et « à son personnage » à travers lequel Dominique Bagouet le percevait). C'est le lien entre la personnalité et caractère du danseur. Mais plus que des données qui peuvent sembler psychologiques, il s'agit de « qualité » spécifique à chacun, toujours en relation à une dimension corporelle.

---

<sup>41</sup> Rodès Christine, « L'esprit-Bagouet ou les vertus du paradoxe », Dominique Bagouet, lectures d'une œuvre, les espaces de l'altérité, publication Colloque Montpellier Danse, Montpellier, 26 juin 1996, p. 15 in Les carnets Bagouet, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/065\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/065_texte_bagouet.pdf)

La spécificité du travail de Dominique Bagouet se rapporte à son écriture, mais aussi à son rapport aux interprètes même. Plus qu'une technique bagouétienne, les interprètes de la compagnie parlent plus d'état d'esprit, du fait d'un travail en symbiose<sup>42</sup>. Dominique Bagouet leur répétait sans cesse de se situer par rapport aux autres dans l'espace. Le lien entre le regard et le centre du corps, jeu entre l'intérieur et l'extérieur, était à l'origine de la création d'une présence de soi mais aussi d'une présence relationnelle. L'enjeu était de se poser dans l'espace et de se donner à voir.

Ce qui ressort de la table ronde sur la question d'une technique bagouétienne, au festival Montpellier Danse 1996, avec Isabelle Ginot comme médiatrice, c'est comment au final Dominique Bagouet faisait acte de formation auprès de ses interprètes. Olivia Grandville nous dit qu'il poussait les gens dans l'accomplissement de ce qu'ils étaient. Et le fait de travailler dans le flot continu des mêmes idées leur permettait de conserver leur propre qualité, ainsi que leur propre personnalité et même de les enrichir. Pour Jean Rochereau, ce travail de formation visait à l'autonomie du danseur. La danse même était formatrice dans son écriture, pas uniquement dans la technique. Une des constantes était le rapport à l'interprète, son respect de l'individu et son souci que chaque personne se trouve et se retrouve au mieux de ce qu'il pouvait donner. En outre, le fait de transmettre les rôles entre les danseurs de la compagnie, permettait de ne pas figer les choses, et témoignait d'une évolution des corps et de la technique. Ce qui primait toujours, c'était ce qui se rapportait à l'individu c'est-à-dire autant l'état du corps, que de l'esprit, que le travail de relation aux autres.

Dans cette continuité, parler de corps bagouétien pourrait paraître réducteur. Le travail de corps de Dominique Bagouet ne peut être dissocié du travail relationnel entre interprètes et le questionnement permanent de « son » langage chorégraphique, ainsi que sur le travail de la présence. Toutes ces matières

---

<sup>42</sup> Cf. *Dominique Bagouet, lectures d'une œuvre, les espaces de l'altérité*, GINOT Isabelle (organisation et écriture) publication des actes de Colloque du 16<sup>ème</sup> Festival Montpellier Danse 1996, Montpellier, Le Corum, salle Einstein, 26-27 juin 1996, 66 pages in Les carnets Bagouet, [en ligne], disponibilités et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/065\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/065_texte_bagouet.pdf)

Première fois, que critiques, historiens, danseurs de la Compagnie Bagouet et nouveaux interprètes se réunissaient pour tenter une lecture critique de cette œuvre qu'est celle de Dominique Bagouet, en mesurer l'importance historique et les traces qu'elle a laissées et qui fondent une part de la création d'aujourd'hui. Retranscriptions du Débats sur "L'évolution des interprètes et des interprétations", "Revenir à l'écriture", et "Connaître l'œuvre pour l'interpréter", 28 juin 1996, pp.62-66.

s'entrelacent de manière très étroite, et il est difficile d'aborder une partie sans prendre en compte la globalité des données. La matière première qui ressort du travail de Dominique Bagouet, à ce stade de ma réflexion, est ce travail sur « l'être » en tant que matière vivante et évolutive. En conséquence, si l'on devait parler de corps bagouétien on pourrait y mettre des détails techniques sur les états de corps, des postures et autres données techniques. Toutefois, cela voudrait dire l'abandon des autres paramètres, tel que le travail sur l'individu même (se rapportant à chacun de ses interprètes).

Bien qu'il y ait une conception, un discours du corps particulier, les corps de ses danseurs, qui en sont les témoins, ne nous en rendent pas une image unique. La pluralité de ces corps nourrit la force de l'écriture chorégraphique et indique une réflexion propre au travail de Dominique Bagouet, s'apparentant à une forme de pensée théorique, qu'on essayé de d'instituer et diffuser ses proches, par le biais des carnets Bagouet. C'est un travail sur de « l'humain », se basant sur les questions de relation aux autres, de présence, d'être, de ressentir,..., mais qui est donc toujours en perpétuel évolution.

*Meublé sommairement* comme d'autres pièces, en est le témoignage et contribue à ce paradoxe bagouétien : entre précision de l'écriture et déconstruction spatiale, entre rigueur du mouvement et liberté articulaire, entre virtuosité du mouvement et petits gestes, entre une conception du corps et l'entretien d'une pluralité des corps...

#### **4) En résumé**

L'écriture de Dominique Bagouet, comme dit précédemment, se construit autour de la place de l'interprète. En conséquence, ce qui revient souvent pour décrire son identité chorégraphique est cette notion majeure « d'hommes et de femmes qui dansent ». Sous cette expression se regroupent (par liens plus ou moins implicites) des mots-clés tels que « présence », « disponibilité », « individu », dont on peut rattacher leur emploi à une thématique de l'interprétation. D'autres mots-clés, tel que « narration », « langage », « histoires » (dans tous les sens du terme), découlent de ce statut de corps sujet et se rassemblent autour de la notion de patrimoine qui le constitue.

Tous ces mots-clés concourent à la spécificité de l'écriture chorégraphique de Dominique Bagouet. C'est par cette spécificité de l'écriture et d'une pensée chorégraphique, produits dans un contexte artistique et politique particulier aux années 80, que l'identité chorégraphique de Bagouet appartient dans une certaine mesure à l'histoire de la danse contemporaine. Par ses divers processus de création et langage chorégraphique, Dominique Bagouet réalise un questionnement des normes spectaculaires, et qui prend son ancrage dans le travail sur l'interprète. Posés comme clés d'analyses, cela dévoile une certaine pensée de la création scénique, très spécifique à Bagouet.

Chaque "style" de danse correspond à une approche de l'homme différente, portant des significations multiples se fondant sur un système de représentations implicites ou explicites, conscientes ou inconscientes, de l'espace, des lieux, des temps, de soi, des autres... du monde.<sup>43</sup>

Cette citation de Mireille Arguel se place dans un contexte de formation en danse (classique, contemporain, jazz). Dans une certaine mesure, je la rapporte à la dimension de chaque créateur. Plus que chaque style de danse, toute création chorégraphique pose la question du rapport au corps, mais surtout de l'approche de l'Homme, au travers d'une narration (qu'elle soit abstraite ou bien littéraire).

Le corps dansant mis en scène, à travers les yeux de chaque créateur, est le symbole incarné d'une mémoire collective ou qui exprime sa propre vision du monde. C'est ainsi que le danseur confère à la danse une double valeur d'usage, qui se partage entre une narration naturelle qui émane de sa personne et le point de vue du créateur s'imposant dans l'emploi du corps scénique. L'analyse de la pièce de *Meublé sommairement*, précédemment peut servir d'exemple.

Ce qui implique qu'il y a eu évolution du statut de narration, en même temps qu'il y a eu transformation du statut du corps dansant. Cela a pour conséquence, le déplacement des clés d'analyse de la pièce. La danse ne se retrouve plus dans un rapport figuratif et littéraire avec la narration, mais au contraire dans un rapport corporel et de l'ordre du ressenti.

Entre la présentation des personnages qui nous est faite, se lit une narration de l'ordre du vécu du danseur et qui se rapporte à ce que j'ai qualifié de discours du corps dansant. Mais il se dégage une autre grille narrative émanant du langage

---

<sup>43</sup> ARGUEL Mireille, « Le corps du danseur : création d'un instrument et instrument d'une création », in ARGUEL Mireille (s.dir.), *Danse: le corps enjeu*, op.cit., p. 204.



chorégraphique dont les enjeux se réunissent au sein même de la gestuelle dite « bagouétienne ».

Cette gestuelle met en œuvre une quotidienneté qui, rendue abstraite, donne cette idée de langage et de narration. Cette esthétique d'une « écriture spatiale » prend son ampleur dans son rapport à l'espace et au temps. Cela renforce cette idée d'une danse « humaine » au travers de l'abstraction du sens. Dans cette mesure-là, abstraction et narration ne s'excluent pas.

Au final, l'étude du corps dansant chez Dominique Bagouet m'a permis d'étudier les rapports qu'il faisait entre une pensée théorique et son application au sein de l'analyse de sa pratique, dévoilant une lecture des corps propre à son écriture chorégraphique. Les clés d'analyse sont donc toutes rattachées à la problématique de mise en scène de l'individu. Bien sûr, toutes les questions de scénographie participent à la lecture de ce corps dansant, et construisent cette identité chorégraphique.

Dans le contexte de création des années 80, ce qui primait essentiellement était un travail plus en termes de corps dans l'espace et de résonance par rapport au mouvement : tout le travail mis en place par Alwin Nikolais et dans une autre perspective Merce Cunningham.

En ce sens, Dominique Bagouet avait ce décalage entre une pensée moderne sur l'interprète, et le formalisme de son écriture chorégraphique.

Ce travail d'approche de la pensée d'un discours théorique sur le corps dansant de Dominique Bagouet, réalisé à partir de l'analyse de *Meublé sommairement*, et de *Le Saut de l'ange*, m'a permis de comprendre à quel point la question de l'individu était centrale et comment au niveau de l'interprète la projection de son travail se fait malgré lui. Cette question placée du point de vue de l'interprète (sur sa responsabilité de prendre place dans l'écriture chorégraphique du créateur), est très vivante encore.

J'aimerais continuer à explorer plus encore cette question de l'interprète comme lieu de rencontre de l'identité chorégraphique du créateur et de sa propre identité au travers de cette notion de « personnage » qu'attribuait Bagouet à ses danseurs. Comment se définit-il ce personnage ? Quel lien est fait avec la personne même de l'interprète ? N'y a-t'il réellement aucune part de contrôle dessus, pour l'interprète ? Jusqu'à quelles limites ? A partir de quand la conscience entre-t-elle en jeux ?

# Chapitre 2 :

## *La réalité des interprètes Mise en scène*

Pour étudier la « réalité » des interprètes mise en scène et analyser plus en profondeur l'impact du travail de Dominique Bagouet sur leur propre vécu dansé, je me suis basée sur divers entretiens individuels et témoignages écrits des interprètes de la compagnie Bagouet. Interviews et articles ont été réalisés au cours de leurs interventions en tant que membre des carnets Bagouet. Un certain nombre d'entre eux ont été mis en ligne sur le site des carnets Bagouet ou (et) publiés dans l'ouvrage dirigé par Isabelle Launay, *Les Carnets Bagouet – La passe d'une œuvre..* Cependant est venue en amont de ces lectures, mes rencontres avec Sylvie Giron et Christian Bourigault. Pour des raisons techniques l'entretien oral avec Sylvie Giron<sup>44</sup> n'a pas pu être retranscrit. Cependant, j'ai pu retrouver au fil de ma recherche certaines pensées récurrentes avec plus ou moins d'intensité chez d'autres interprètes par rapport à ce qui c'était dit oralement. Ces rencontres m'ont permis d'élaborer ma problématique et orienter de manière décisive mon travail de recherche.

Je suis consciente qu'un travail d'enquête sur le terrain, avec des entretiens individuels pour chaque interprète aurait pu me fournir plus de données personnelles sur leur propre personnalité. Toutefois, le paramètre que constitue le temps écoulé depuis la dissolution de la compagnie et la diffusion que font les carnets Bagouet actuellement ont modulé les discours et les ont rendus beaucoup plus analytiques comparés à l'époque (comme en témoigne leurs interventions ou publications au sein des carnets Bagouet). L'idée de la danse de Dominique Bagouet a mûri dans chacun de ces corps de manière plus précise et s'est redéfinie, reformulée sous d'autres termes par la démarche des carnets Bagouet de manière intrinsèque à l'évolution personnelle de chacun.

---

<sup>44</sup> Voir Biographie, Annexe n°6.

Ce qui m'aurait intéressé au plus au point, aurait été les témoignages de l'époque ou du moins juste après le décès de Dominique Bagouet, sur leur perception de sa danse, de leur place et de leur vécu du processus de création.

L'interview de Catherine Legrand, « Danser comme une excuse », menée par Patrick Bossatti en 1992, en est un bon exemple. Il me permet d'entrevoir un questionnement de l'interprète par rapport à son engagement face au chorégraphe et ses demandes. Le paradoxe de la danseuse qui ne saisit pas sur le moment le sens de la démarche du projet artistique, mais qui réussit tout de même à le servir, à l'investir et s'en saisir pleinement. Malheureusement, ces témoignages sont peu nombreux ou du moins très fragmentés. Et c'est pourquoi, mes autres sources se révèlent de nature diverse et répondent à d'autres critères.

Les propos de Michèle Rust dans son intervention « âge du corps, maturité de la danse, témoignage d'un parcours de danseuse » au théâtre d'Alès en 1997, témoigne de sa place spécifique au sein de la compagnie. Elle retransmet à travers ses mots toute une vision du corps dansant, qui a influencé au travers de ses « trainings » toute la compagnie entre 1978 et 1988.

Ma rencontre avec Christian Bourigault a été aussi une source clé dans mon questionnement du corps de l'interprète comme lieu de rencontre avec son identité et celle du créateur. Malgré l'écart temporel de son passé de danseur bagouétien à celui actuel de chorégraphe, il a su m'éclairer d'un œil plus personnel son vécu et sa rencontre avec Dominique Bagouet.

Mon point de vue de spectatrice contemporaine sur le travail de Dominique Bagouet, s'est construit à partir des captations ou des remontages de pièces. Je suis consciente que mon contact au travail de production en conséquence, est plus ou moins brouillé. Je n'ai pu me construire ce regard qu'à partir du cercle des contemporains de Dominique Bagouet, dont la plupart des sources, produites à partir de leurs discours, sont empruntées d'affects : partagés entre leur envie de poursuivre le travail de Dominique Bagouet et de le transmettre, une certaine institutionnalisation des discours s'est produite<sup>45</sup>.

Cependant, malgré la distance qu'instaure l'œil de la caméra et l'écart temporel que constitue mon regard par rapport à celui de l'époque, il me semble

---

<sup>45</sup> Remarque : même si j'admire la démarche et que je la trouve juste dans sa globalité, je me pose quand même la question du « lâché prise » par rapport à leur liens même sur l'œuvre de Dominique, qui se voulait dans la continuité d'un questionnement et de remise en questions de toute formalisation d'un discours.

percevoir au travers de ces corps et discours, quelque chose sur l'interprétation de fondamentale. La qualité du travail qui se dégage, même à partir du support vidéo, se pose encore actuellement sous forme de problématique pour mon œil d'apprentie, au niveau de l'engagement humain. Comment ses interprètes se révèlent sur scène non pas comme de simples personnages générés par le travail chorégraphique, mais comme des individus entiers. Comment les « défauts » de chacun alimentent la danse et les font devenir des « questions ambulantes » sur le plateau : spécificité même du travail chorégraphique de Dominique Bagouet d'après ses différents collaborateurs, proches et autres.

Je souhaite au travers de ce chapitre faire remonter à la surface ce questionnement profond de chaque interprète et dont l'histoire de la Compagnie Bagoueta rendu « unique ». Analyses de discours émis par les divers protagonistes que sont Michèle Rust, Catherine Legrand, Christian Bourigault, qui rendent encore actuellement ce patrimoine, sur l'interprète chez Bagouet, si vivant.<sup>46</sup>

## **I. Michèle Rust, « âge du corps, maturité de la danse, témoignage d'un parcours de danseuse »:**

Michèle Rust, dans la compagnie Bagouet, est une danseuse qui a eu un statut particulier du fait qu'elle a de très nombreuses fois assumée le « training du matin » pour les danseurs de la compagnie.

Sa communication sur la rencontre « âge du corps, maturité de la danse, témoignage d'un parcours de danseuse » au théâtre d'Alès<sup>47</sup> en 1997, est révélatrice de sa démarche d'interprète.

Racontant son ressenti et sa relation à l'objet danse, elle témoigne dans cette intervention, de son approche singulière de la danse de Dominique Bagouet, et du travail même d'appropriation de son corps : apports et construction d'une pensée du corps qui a marqué toute la Compagnie Bagouet entre 1978 et 1988.

<sup>46</sup> Enjeux d'un questionnement se posant alors dans la mémoire d'une pratique pour en extraire une pensée discursive, et questionner mieux, par la suite cette mise en je et jeu de l'individu qu'est le danseur par rapport au chorégraphe.

<sup>47</sup> Michèle Rust, « âge du corps, maturité de la danse, témoignage d'un parcours de danseuse », *âge du corps, maturité de la danse*, Théâtre d'Alès, organisée par Marie-Claire Gelly, secrétaire générale du Cratère Théâtre d'Alès et Laurence Louppe, éd. Le cratère, 1997, in Les Carnets Bagouet, [en ligne] disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/036\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/036_texte_bagouet.pdf) (voir annexe n°4, a) )

## 1) Un parcours contemporain :

Après des études en danse classique avec Jacqueline Fynnaert et en danse moderne avec Peter Goss - dont elle intègre un temps la compagnie-, elle entre en 1977 dans la Compagnie Bagouet, où elle prend le rôle d'interprète et de pédagogue pendant une dizaine d'années.

Elle participe aux créations de *Tartines* (1978), *Sur des Herbes Lointaines* (1978), *Conférence* (1979), *Les Gens de...* (1979), *Danses Blanches* (1979), *Sous la Blafarde* (1979), *Tant mieux, tant mieux !* (1983), *Valse des fleurs* (1983), *Grande Maison* (1983), *Déserts d'Amour* (1984), *Divertissement 138* (1985), *Fêtes champêtres* (1985), *Le Crawl de Lucien* (1985), *Assai* (1986), *Le Saut de l'ange* (1987), *Psyché* (1987), *Dix anges, portraits* (1988).

Elle quitte la compagnie en 1988 pour faire ses premiers pas de chorégraphe en signant un solo *le doigt du désir*. En 1989, obtenant la bourse du projet Villa Médicis Hors les Murs, elle part apprendre le tango argentin à Buenos Aires. De retour en 1990, elle crée la Compagnie Milonga et compose plusieurs pièces dont *La cicatrice du parasol* (1992), *Cortina* (1994), *La chair de la virgule* (1995, reprise en 1997), *Gaspard, Melchior et Balthazar* (2000), *à mots dansés* (2003), *La pente de l'épaule* (2005).

Par ailleurs, membre du conseil artistique des carnets Bagouet, elle participe aux activités de l'association et remonte ainsi en 1995 *Assai*, de Dominique Bagouet. Elle danse aussi pour *Matière première*, projet réalisé par Anne Abeille et Catherine Legrand en 2002, et qui met en scène 12 soli chorégraphiés par Dominique Bagouet tout au long de son œuvre, pour d'autres danseurs.

## 2) Histoire d'une pensée et d'une perception du corps dansant :

En 1997, âgée d'une quarantaine d'années, Michèle Rust, arrive à un moment charnière de sa vie de danseuse. L'origine de cette communication se trouve dans le désir de Michèle Rust de nourrir une réflexion sur le moyen de trouver les outils qui lui permettraient de poursuivre "sa" danse.

« Âge du corps, maturité de la danse, témoignage d'un parcours de danseuse »<sup>48</sup>, est une intervention qui ne semble pas avoir de lien direct avec mon

---

<sup>48</sup> Dans l'intérêt de faciliter la compréhension et la lisibilité du travail, la retranscription de la communication « Âge du corps, maturité de la danse, témoignage d'un parcours de danseuse », a été placée en Annexe n°4, a) dans son intégralité. Toutes les citations de Michèle Rust sont extraites de ce texte.

travail, à première vue. Sorte de bilan entre « sa » danse et « son » corps, elle nous parle surtout de sa difficulté d' « appropriation » de son corps, à le moduler. Comment au final, sa découverte du tango lui a permis de continuer de danser et surtout de reprendre tout au début un nouvel apprentissage et une nouvelle vision du corps.

Ce qui m'intéresse dans ce texte, c'est qu'elle exprime avec précision la rupture du corps qui s'installe souvent chez les danseuses : entre ce corps dansant idéalisé et le véritable corps dansant travaillé avec autorité, prit comme outil.

Dans cette conception du corps, elle dévoile et insiste sur cette rupture du « je » qui assouvis le corps de manière autoritaire, du « moi » qui a du mal à se construire et de ce « sur-moi » qui tend vers cette image du corps dansant idéalisé et qui voudrait tant être projeté.

C'est à ses fins là par conséquent qu'elle parle de sa relation avec la danse, en particulier celle de Dominique Bagouet et de son travail du corps datant de la compagnie. Au travers de la transcription de l'intervention, il m'a été donnée à lire des données particulières permettant de resituer la danseuse dans son parcours, avec sa propre personnalité et son approche corporelle si particulière de la danse de Dominique Bagouet.

Dès le début de son intervention, il se ressent chez Michèle Rust, une véritable passion de la danse. Plus qu'une profession, la danse devient une fonction vitale : « *C'est comme si on m'avait dit : « à quarante ans tu t'arrêteras de respirer, ou à quarante ans tu t'arrêteras de boire ou de manger».* »<sup>49</sup> Cependant, ce mélange entre passion et profession peut devenir assez lourd, nous dit-elle plus loin. Cela pose la question du désir et de son renouvellement que nous reverrons par la suite.

Tout au long de sa carrière de danseuse, Michèle Rust a su évoluer pour toujours être à la recherche de « sa » danse. Son fil conducteur, dans son travail de danseuse et dans sa propre évolution a été son rapport à son propre corps :

*J'ai l'impression qu'au fur et à mesure que l'on avance dans le temps et dans la danse, on apprend à apprivoiser son corps qui est son outil. Puis petit à petit, on l'apprivoise, on négocie, et la danse progresse au gré de la relation qui se développe avec lui.*<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Voir Annexes n°4, a), p. 161

<sup>50</sup> *Idem.*

Bien qu'elle emploie, le mot outil pour parler de son corps, le corps dans cette description se donne à voir comme un partenaire, du fait qu'elle emploie beaucoup de mots rattachés au champ lexical du relationnel (« apprivoiser », « progresser », « relation », « se développer avec »). Cela implique une pensée du corps dualiste, qui prend le corps comme entité à part entière, et qui peut se traduire comme une lutte entre son « moi » (globalité du corps anatomique, physiologique) et son « je » (expression sociale de ce corps, manifestée et formulée par la pensée). D'ailleurs, il y a confirmation lorsqu'elle dit : « *j'essayai de rompre mon corps* »<sup>51</sup>. L'idée de modélisation du corps est à son paroxysme alors, très ancrée dans la personne. Peu après, elle justifie cette idée par la nécessité de cette rupture pour mieux se saisir de la matière corps. Comme si le corps ne pouvait se donner à penser que comme un tiers, et qu'on ne pouvait l'atteindre que par cette condition là :

*Dans un premier temps, on est tellement collé à lui que c'est très difficile. Puis petit à petit, on l'apprivoise, on négocie, et la danse progresse au gré de la relation qui se développe avec lui.*<sup>52</sup>

De physionomie plutôt ronde et petite, elle s'est toujours retrouvée confrontée aux normes esthétiques des corps classiques, à structure fine et longiligne, et pris comme référence dans la majorité de la population dansante. Quand elle en parle, on y retrouve les termes de lutte, et de « petites douleurs », donnés à entendre comme une simple étape de construction. Cela a pour conséquence de ne pas établir son désir et sa justification d'être sur scène par rapport à une image, mais au contraire de construire sa présence scénique par d'autres moyens que ceux esthétiques : chercher ailleurs pour mieux s'interroger sur les fondements mêmes du travail du corps en scène et donc « *trouver ailleurs des chemins pour danser, pour être sur scène.* »<sup>53</sup>. Cette réflexion là implique une prise en considération des notions de « désir » et d'« engagement » de manière plus organique et entière. L'hypothèse d'un lien avec la notion de spiritualité sera étudiée ultérieurement.

---

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> *Idem.*

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.162.

Il ressort de tout cela que sa venue en milieu professionnelle de la danse s'est réalisée par la voie de l'enseignement. Dès l'âge de 18 ans, elle reçoit des propositions pour enseigner, ce qui détermine une approche autre de la danse.

L'enseignement implique des exigences toutes autres, telle que la clarté des propos et de la demande. En outre, cela nécessite une envie spécifique de partager des sensations. C'est ainsi que par l'expérience de l'enseignement, elle parvient à perfectionner sa technique et à faire une avancée considérable. C'est tout un cheminement par rapport aux gestes et aux mouvements qui se met en place, et qui s'éclaircit au fur et à mesure. C'est aussi la mise en place d'un système d'exigences et de rigueur. C'est dans ce cadre là que sa rencontre avec Dominique Bagouet se fait :

*Dominique m'a prise comme j'étais, il a accepté sûrement plus tôt que moi mon propre corps, et il m'a mise sur scène dans des situations où j'ai dû « assurer ».*<sup>54</sup>

A cette époque (en 1978), cela fait tout juste deux ans que la Compagnie Bagouet existe. Toujours dans sa démarche de se déconstruire son carcan classique, Dominique Bagouet se pose énormément de questions au niveau de l'écriture chorégraphique. Prendre des gens comme Michèle Rust, avec un parcours plus contemporain (elle appartenait auparavant à la compagnie de Peter Goss), lui permet de plus facilement se remettre en question par rapport au corps et à sa gestion. En prenant ainsi Michèle Rust dans sa compagnie, Dominique Bagouet pousse Michèle Rust à assumer ce corps non « conventionnel », mais surtout à transférer sa réflexion sur ce *corps rompu*, vers un travail d'expressivité.

En l'engageant dans sa compagnie, Dominique Bagouet lui montre qu'il l'accepte comme telle, et par continuité d'idée, qu'il a confiance en elle. Ce qui la responsabilise dans sa démarche et qui se confirme lorsqu'elle emploie le terme « assurer » (« où j'ai dû « assurer »). En prenant Michèle Rust dans sa compagnie, Dominique Bagouet l'oblige implicitement à accepter ce corps (puisque lui l'accepte). Il ne s'agit plus d'esthétisme mais de prendre en compte cette fois l'individu à part entière. Ce n'est pas simplement un corps qui danse mais l'individu avec tout son engagement et son désir. Partant de là, ce travail sur le corps est passé à un travail de conscience du corps, en liaison avec la notion

---

<sup>54</sup> *Idem.*



d'expressivité et de pré-expressivité<sup>55</sup> : « *C'est à ce moment-là que sont venus le travail de l'expressivité et la notion de l'expression nécessaire sur scène.* »<sup>56</sup>

D'ailleurs ce n'est pas anodin lorsqu'elle rend compte de cette anecdote sur les ateliers corporels pour la pièce *Tartines*, menés par Geneviève Sorin, qui est alors danseuse dans la compagnie : « *On restait des heures, couché par terre... et c'est quelque chose qui m'a fait beaucoup de bien.* »<sup>57</sup>.

La préparation pour cette pièce s'édifiait par un travail de « *relaxation et conscience du corps* », conçu à travers des ateliers. C'est ce qui a permis à Michèle Rust d'avoir cette prise de conscience d'une unité entre son corps et son « moi ». C'est la première fois qu'elle se met à écouter son corps, au lieu de lutter avec lui. Et c'est ainsi que se met en place une nouvelle perception, qui l'a fait échapper à toute forme d'autorité sur son corps.

Le travail de Geneviève Sorin devient le déclencheur de ce qui lui permet ensuite « *d'assumer la danse de Dominique* »<sup>58</sup>. De petits gestes en petites choses, le travail de Dominique Bagouet est très déstabilisant, pour reprendre ses termes. Elle travaille avec cette conscience là - qui a impliquée une discipline et une rigueur- dans la compagnie pendant 10 ans. Entre enseignement et interprétation, elle apprend, se forme et s'enrichit. Elle décrit cette période comme très formatrice.

Cependant comme dans toute compagnie, vient un moment un désir de voir autre chose: « *Au bout de dix ans, l'ennui s'est installé.* »<sup>59</sup>. Entre la discipline du métier à supporter et la passion, « *ce n'est pas toujours facile de les gérer quand ils sont tous les deux dans le même panier. Petit à petit le désir s'effrite. Le désir faisant tout, s'il n'y a plus de désir, c'est la mort* »<sup>60</sup> nous dit-elle. Elle quitte donc la Compagnie Bagouet en 1988.

Par rapport à sa découverte du tango argentin et les mots qu'elle emploie pour expliciter son ressenti, se dessine en filigrane une toute autre image de la danse de Dominique Bagouet, construite en miroir : par exemple quand elle parle

---

<sup>55</sup> Non formulé sous ce terme à l'époque mais très présent dans la démarche artistique de chacun des membres de la compagnie, comme le témoigne leurs interventions lors des débats « L'esprit-Bagouet ou les vertus du paradoxe » dirigée par Christine Rodès, *op.cit.*, pp. 23-38.

<sup>56</sup> Voir Annexes n°4, a), p. 162.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>58</sup> *Idem.*

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> *Idem.*

du tango comme une danse, où « *l'on voit beaucoup de vieux danser, et puis on est sur ses pieds, on ne fait pas des galipettes incroyables... On se dit que c'est quelque chose qui restera accessible.* »<sup>61</sup>. Par cette phrase, elle laisse entendre la complexité et la nécessité de jeunesse dans la danse de Dominique Bagouet. Bien sûr le fait que Dominique Bagouet soit mort jeune, peut influencer l'idée d'âge de la danse. Cependant la notion de technicité est présente et se retrouve dans toutes les paroles des danseurs de la compagnie Bagouet.

Bien sûr le fait que le tango soit une danse sociale, comparée à celle de Dominique Bagouet, qui appartient à la danse contemporaine, et qui peut être assimilée à une forme « savante » (puisque scénique car elle joue sur les cadres de la représentation), fait que leur ressenti est différent et ne se construit pas sur les mêmes intérêts. Cependant le fait que Michèle Rust passe dans son parcours d'une danse institutionnelle à une danse sociale, ne peut être anodin. Un lien de cause à effet peut être établi. Quand elle poursuit sur le tango comme une danse « *porteuse de choses essentielles, universelles* » et comme « *une danse ancrée dans la vie de tous les jours, hors contexte de la scène, de tout ce cosmos de la danse contemporaine* »<sup>62</sup>. Elle sous-entend toute une dimension qui manque à la danse de Dominique Bagouet.

En aucun cas, il ne s'agit d'établir un jugement de la danse de Dominique Bagouet en prenant le contrepied de ce que dit Michèle Rust sur le tango argentin. Simplement, elle met en perspective tout un questionnement qu'il est possible d'attribuer à la danse de Dominique Bagouet. D'ailleurs, cela se retrouve dans sa réponse : « *Après cette longue période avec Bagouet, j'avais besoin de trouver la danse par un recours plus simple, plus quotidien.* »<sup>63</sup>.

Au final, ce qui prime dans sa découverte du tango argentin, c'est la nécessité de se redécouvrir, se retrouver « *débutante* » pour apprendre à nouveau : « *ça a été un réveil du désir* »<sup>64</sup>.

Tout ce parcours sur le questionnement du corps et du passage d'une danse à l'autre en quête de sa propre danse, engendre cette question essentielle du travail quotidien du danseur.

---

<sup>61</sup> *Idem.*

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> *Idem.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.164.

Formée par les notions de poids et du rapport à la terre, Michèle Rust a eu une formation axée autour du travail des jambes, qu'elle qualifie de « travail classique ». Cela s'est poursuivi lors de sa collaboration avec Peter Goss, avec cependant l'ajout du travail des déplacements, du dos et des dynamiques.

Chez Dominique Bagouet, dans le cadre du "training du matin", son point de départ a été en conséquence cette question du poids. Est venue se greffer ensuite, les demandes spécifiques de Dominique Bagouet pour chacune de ses chorégraphies. Le travail de training de Michèle Rust faisait le lien entre l'entretien du corps et le travail plus spécifique nécessaire à chaque séquence chorégraphique. C'est elle qui était en charge de la logique et de la cohésion du travail de corps. Ces exercices au service de la danse de Dominique Bagouet se sont donc focalisés sur les extrémités, le regard, les mains principalement : un travail « *pour affûter l'outil des danseurs de la compagnie* »<sup>65</sup>.

Vers la fin de sa collaboration avec Dominique Bagouet, elle commençait à s'interroger sur le haut du corps. Ce qu'a poursuivi Dominique Bagouet après son départ.

De son côté, son exploration l'a amené à un travail d'analyse du mouvement dansé : stage avec Odile Rouquet, et rencontres informelles avec Hubert Godard. C'est par ce chemin là qu'elle a pu apprivoiser son haut du corps et comprendre « comment on est fait ». Le travail avec la terre a toujours été important mais il lui manquait quelque chose : le ciel. C'est cette connexion qui permet l'ouverture de tout un espace. Elle va même jusqu'à l'idée de spirituel et de placement de l'âme. C'est par ce biais que se met à vivre quelque chose d'extrêmement fort, d'extrêmement vivant : outil à développer comme contrepoint au temps et à la vieillesse. C'est aussi la notion d'échange avec son corps qui apparaît : elle donne comme exemple celui d'un enfant myopathe dont le mouvement ne vient que lorsqu'il est nécessaire. La puissance de ce geste alors se décuple, il devient plein. Elle lui donne même cette connotation du "beau".

Cette quête du "haut" en lien avec la terre met surtout en relief toute une tension du corps : un axe qui prend ses racines dans la terre pour s'élever jusqu'au ciel. En d'autres termes, cela se rapproche du travail de verticalité, d'axes et

---

<sup>65</sup> *Idem.*

d'équilibre. La vision de Michèle Rust de cette « aspiration vers le haut », a pour apports tout un contrôle du corps, se ralliant à un état de tranquillité. C'est l'exemple de Fred Astaire, qui pour elle, avait « *ce haut du corps complètement connecté au septième ciel* »<sup>66</sup> et qui lui a permis de danser avec excellence jusqu'à un âge avancé. C'est aussi de mon point de vue, ce qui permet d'affirmer toute une dimension de projection du mouvement et qui dans le contexte de l'écriture chorégraphique de Dominique Bagouet se fait à l'échelle humaine et insiste sur cette perspective d'individu dansant.

Michèle Rust, en conclusion de l'intervention, fait d'ailleurs une remarque sur la conception du métier de danseur dans notre société occidentale. Partant d'une réflexion sortie lors d'une manifestation syndicale en région parisienne à laquelle elle avait assistée, elle nous fait remarquer que les danseurs ont plus le temps du plaisir de la danse, plutôt que celui de défendre leur métier. Cette logique s'inscrit dans l'idée que le danseur est le moins protégé et respecté dans le milieu artistique : « *sachant qu'il ne dansera pas longtemps, [il] est [alors] prêt, très jeune, à faire beaucoup de choses, et pour pas grand-chose* »<sup>67</sup>.

### 3) Du corps éclairé au corps spirituel : *l'appropriation d'une écriture*

La retranscription écrite de l'intervention se présente sous six paragraphes (évolution prise en compte lors de mon analyse précédente). Chaque titre de paragraphe est l'expression d'une étape dans la progression de la pensée du corps de Michèle Rust, au fur et à mesure de sa carrière. De sa formation jusqu'au stade de chorégraphe/interprète, son rapport à son corps a évolué.

Le "corps rompu" correspond à sa période de formation. Entre schéma corporel classique idéalisé de la danseuse et son ressenti par rapport à sa propre image du corps dansant<sup>68</sup>, elle débute sa formation de danseuse dans un rapport autoritaire au corps.

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>67</sup> *Idem.*

<sup>68</sup> Cf. DOLTO Françoise, *l'image inconsciente du corps*, Paris, Du Seuil, 1984. Elle conçoit le schéma corporel comme ce qui spécifie l'individu en tant que représentation de l'espèce, quelque soit l'époque ou les conditions dans lesquels il vit, suivant les évolutions temporelles et spatiales : modèle anatomique, valable pour tous. Tandis que l'image du corps est la synthèse vivante des expériences émotionnelles se rapportant à un individu : c'est l'incarnation symbolique inconsciente d'un sujet désirant.

Le passage à l'enseignement en même temps que celui au monde professionnel, lui a permis de poser certains mots sur sa pratique, et éclairer ainsi un nouveau rapport au corps, qu'elle nomme "corps éclairé" et qui devient alors autant un outil qu'un partenaire de travail.

Sa rencontre avec Dominique Bagouet va modifier de manière concrète son rapport au corps par le travail de conscience. C'est le passage du corps partenaire, au corps individuel sujet : l'expression du corps devient celle de l'individu lui-même ; d'où la synthèse de l'idée dans l'expression "corps expressifs".

Les trois autres étapes que constituent le "corps ému", le "corps spirituel", et l'étape "vieillir en beauté", sont rattachées à la découverte du Tango Argentin. Elles suivent l'évolution du renouvellement d'un désir de découverte et de la mise en réflexion qu'il en découle. Elles sont implicitement la suite logique de l'évolution du "corps expressif" étudiée et explorée entre Dominique Bagouet et Michèle Rust.

A partir de ce résumé rapide sur l'évolution de la pensée du corps chez Michèle Rust, il m'apparaît clairement que son travail en collaboration avec Dominique Bagouet a donné lieu à un réel échange corporel. D'où l'idée de la transformation du "corps éclairé" due à la compréhension partielle que demande la recherche et qu'exige l'enseignement, pour tendre vers "le corps expressif" qui alors devient l'expression concrète du "corps éclairé" sur scène.

La rencontre avec Dominique Bagouet et la confiance qu'il lui attribue, lui permet de fusionner des informations sur le corps dansant, qu'elle expérimente et formule lors des « trainings du matin ». Cela lui permet également de la faire évoluer par l'application directe lorsqu'elle s'en ressaisit en tant qu'interprète lors du processus de création.

C'est pourquoi, entre apports et échanges simultanés, se met en place au cœur de la compagnie, un questionnement du corps générant une réflexion profonde sur les outils chorégraphiques ainsi que sur la valeur de leur pratique dansante.

Les influences de Dominique Bagouet sur Michèle Rust se traduisent par cette transformation de l'image du corps comme elle nous le précise dans son discours. Cela passe par cette prise de conscience du corps vers l'individu, se

rapportant à la prise en charge de la dimension sociale du corps dans la danse et qui passe également par l'acceptation de son corps.

Inversement Michèle Rust pour Dominique Bagouet, c'est la perte d'un corps au repère classique, qui passe par la redéfinition des outils que sont la gestion du poids du corps, les déplacements, le travail du dos et des dynamiques : appropriations au travers de l'écriture chorégraphique qui se matérialise et se visualise par le travail paradoxal de la tenue et du relâchement du corps (très visible dans *Le Saut de l'ange* entre les différentes danses : exemples des solos de la première partie très posés et la grosse danse effectuée sur le podium rouge).

La rencontre de ces deux expériences, avec sa propre réflexion sur le travail quotidien du danseur, permet à Michel Rust d'explorer la notion d'engagement, et d'appropriation de l'écriture chorégraphique, qui lui semble alors très déstabilisante. La rigueur et la discipline instaurées des exigences de travail, permet alors de toujours aller plus loin dans l'approche pédagogique de l'individu, et continuer cette recherche de « qualité de danse » et « d'exigence de vie », qui font qu'il y a un véritable partage des vécus. Et d'ailleurs la réflexion que Michèle Rust amène sur la notion de défense du métier de danseur peut se poursuivre sur la même direction : le mélange passion et profession est un mélange lourd à porter, nous dit-elle, et c'est pourquoi il demande une certaine exigence de vie. Cela passe autant par la curiosité et la recherche du mouvement, autant que par la remise en question de toute forme de systématisation. Mais, tout ça demande du temps.<sup>69</sup>

Toutefois, cela demande une certaine énergie de travail et pose la question de la « création du lien » dans la compagnie. Qui en est le garant ?

Au travers de ce texte, Michèle Rust nous démontre que les liens d'échanges au sein de la Compagnie Bagouet, étaient motivés par ce même désir d'évolution, ainsi que par cette même motivation de formation (que ce soit autant du côté du chorégraphe que des interprètes). C'est ce que Michèle Rust tente d'expliquer par cette notion de "corps spirituel", se raccrochant à une aspiration personnelle (qui dans le cadre de la Compagnie Bagouet me semble collective) d'étude de la pratique pour mieux atteindre l'essence même des choses, de l'être, du vivant.

---

<sup>69</sup> Remarque que nous retrouverons au fur et à mesure des entretiens.

C'est ce qui d'ailleurs, donne cette profondeur à sa réflexion sur l'appropriation de son corps pour tendre vers « sa » propre danse.

Mais qu'en est-il dans l'expression même de l'interprétation de la danse ? Ce travail de corps de Michèle Rust a servi pendant dix ans comme base de « training » de la compagnie. Comment ce partage des idées entre Michèle Rust et Dominique Bagouet a-t-il marqué les corps de chaque interprète ? Et quel en a été les réelles retombées visuelles au niveau du travail scénique et de leur ressenti ? Comment se sont formulés les autres liens entre le chorégraphe et les autres membres de la compagnie ?

## **II. Catherine Legrand, « Danser comme une excuse » :**

La figure de Catherine Legrand m'a attiré dans le sens, qu'elle a participé à de nombreuses créations au sein de la Compagnie Bagouet et fait souvent office de référence comme danseuse de Bagouet, comme le témoigne son interview menée par Patrick Bossatti, intitulée « Danser comme une excuse » et qui a été publiée dans les cahiers du renard en 1992<sup>70</sup> (réalisée quelques mois après le décès de Dominique Bagouet).

Dans cette interview, elle se confie sur son ressenti d'interprète et son travail même d'interprétation au sein de la compagnie Bagouet, mais aussi sur son rapport à l'écriture chorégraphique, ainsi que celui par rapport à la danse : discours dévoilant une tension entre passion et engagement professionnel, qui font de ce témoignage une matière unique pour mon questionnement et ma recherche.

### **1) Son parcours :**

Danseuse de formation classique, elle aborde la danse contemporaine au Centre Internationale de la danse à Paris sous la direction de Nourkil et de Françoise de la Morandière. Au début des années 1982, elle se fait engager dans la compagnie de Dominique Bagouet et y fait ses débuts dans la création du ballet *Insaisies* au Festival International Montpellier Danse. Elle participe en tant qu'interprète dans *Tant mieux, tant mieux !* (1983), *Valse des fleurs* (1983),

---

<sup>70</sup> LEGRAND Catherine, « danser comme une excuse » propos recueillis par Patrick Bossatti, *Les cahiers du renard*, Novembre 1992, n°11-12 in Les Carnets Bagouet [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/031\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/031_texte_bagouet.pdf) (voir annexe n°4, b))

*Grande Maison* (1983), *Déserts d'Amour* (1984), *Divertissement 138* (1985), *Fêtes champêtres* (1985), *Le Crawl de Lucien* (1985), *Assai* (1986), *Le Saut de l'ange* (1987), *Psyché* (1987), *Les Petites Pièces de Berlin* (1988), *Dix anges, portraits* (1988), *Meublé sommairement* (1989), *Necesito, pièce pour grenade* (1991), *So Schnell* (version 1992).

Elle passe dix années au sein de la compagnie, durant lesquelles elle participe également aux créations de chorégraphes invités (Bernard Glandier, Susan Buirge, Sally Hess, Trisha Brown), proposées par le Centre Chorégraphique National de Montpellier. En 1992, elle effectue une reprise de rôle dans *one story as in falling* de Trisha Brown, créé pour la Compagnie Bagouet. Elle participe activement à la naissance et au développement des carnets Bagouet. A la mort de Dominique Bagouet, en 1992, elle continue son chemin de danseuse, et collabore à la création du *K de E* d'Olivia Grandville et Xavier Marchand. Par la suite, elle rencontre Hervé Robbe, auprès duquel elle passe deux années. Elle suit régulièrement le travail d'Alain Michard, soit comme assistante, soit comme interprète, et danse pour Sylvie Giron un duo créé pour elles deux. En 1998, elle rejoint Boris Charmatz et l'association Edna pour la création de *Con forts fleuve*. Lauréate du programme Villa Médicis Hors Les Murs/Afaa, elle part trois mois à Kyoto en mai 2001 pour la création d'un solo. En novembre 2003, elle interprète la recréation de *A Vida enorme* d'Emmanuelle Huynh.

Membre fondateur *des carnets Bagouet*, elle fait partie du conseil artistique et participe à plusieurs reprises, dont *Le Saut de l'ange* pour le Ballet Atlantique Régine Chopinot, et co-dirige la création de *Matière première* en 2002.

## 2) Rencontre et interprétation :

Dans cette interview reformulée en article, Catherine Legrand prend le temps de parler de son vécu et ressenti d'interprète. Elle tente de rassembler ce qui définit ses propres valeurs d'interprétation, et qui dans un même lien établit son rapport au créateur/chorégraphe : en particulier en tant qu'interprète de Dominique Bagouet, puisque celui-ci sait donner cette place au sein de son travail.

Comme elle exprime en introduction, la notion de temps prend une part considérable dans la construction de ce rapport : la prise de temps pour découvrir, approcher quelqu'un, permet d'établir une cohérence du plateau. De tempérament



plutôt lent, nous dit-elle, cette nécessité de temps lui permet de découvrir les choses au fur et à mesure, de se les approprier pour faire mûrir le travail de plateau, et évoluer sa danse.

En outre, elle nous donne en remarque un contre-exemple de situation, où décidant d'être plus directive et de répondre à un modèle de femme impulsive idéalisée, les choses s'étaient gâtées et les résultats n'étaient pas présents pour elle.

Sa première période de travail avec Dominique Bagouet a duré 8 ans. Longue période, qui lui a fait sembler être l'incarnation de sa danse de façon un peu trop insistante : impression d'étouffement, de n'exister que pour ce seul chorégraphe.

Toutefois, il est intéressant de noter qu'après sa rupture de deux ans passés au côté de Michel Kelemenis, Catherine Legrand parle de sa réintégration dans la compagnie en termes de sensation « d'être entière ». Cela pose la question de l'attachement au travail et de sa place dans la Compagnie Bagouet. Cette expression implique qu'il s'est installé « quelque chose » dans le travail de la Compagnie Bagouet de nature essentielle pour Catherine Legrand et dont l'absence dans la collaboration avec Michel Kelemenis, a mis en relief.

Ce « quelque chose » rattaché à cette sensation « d'être entière » peu s'apparenter à cette relation de confiance et de cohésion qui s'étaient installées pendant ses huit premières années dans la compagnie, et qui a permis l'instauration d'une relation inconsciente instinctive entre la demande de Dominique Bagouet et les réponses corporelles de Catherine Legrand. Du reste, c'est le terme qu'elle emploie pour qualifier son rapport au travail de Dominique Bagouet, et qu'elle exprime lorsqu'elle dit :

*Le fait de danser du Bagouet, d'être dans son univers, de me sentir responsable de la pièce, la part d'interprétation que l'on me donne, c'est tout cela qui est important pour moi ... Je sens que sa danse a une grande valeur, et j'ai toujours ressenti cela avec lui. Cela ressemble à un jugement de valeur, mais c'est essentiellement instinctif.<sup>71</sup>*

Dominique Bagouet, dans son rapport chorégraphe/interprète, la responsabilise par rapport à sa fonction et son action dans la pièce. Elle est ce "rouage" qui permet que la pièce devienne une réalité et sur qui tout repose. C'est

---

<sup>71</sup> Voir Annexes n°4, b), p. 167.

elle qui, selon si elle se saisit ou pas de la danse, la fera évoluer et vivre au-delà même de la pensée première du chorégraphe. Elle sera l'apport « vivant » dans le système de production. Par la représentation et sa présence sur scène, la danseuse témoigne de l'échange et de la construction de ce qui s'est produit entre chorégraphe et danseur. Elle est cette réalité qui permet d'unir et de concrétiser la pensée d'un projet artistique avec la conception même d'un rapport corporel au monde (qui est celui du créateur).

La transmission de ce lien se lie au travers de la qualité de la danse et dans la place que prend la personne même du danseur dans la pièce.

Cependant pour que le danseur soit ce témoin et cette réalité concrète, il y a nécessité d'une conscience de ce rôle là et de son importance pour les deux protagonistes que sont le danseur et le chorégraphe. De ce fait, le terme "instinctif" que Catherine Legrand emploie, traduit toute cette part d'engagement demandé dans la danse de Dominique Bagouet, et qui la responsabilise énormément dans son travail d'interprétation. Ce terme traduit également toutes les demandes techniques implicites qu'entraînent la danse de Bagouet et qui se sont inscrites au fur et à mesure dans le corps des danseurs, comme des réponses myotatiques.

Il en ressort une exigence de travail permettant de faire émerger une poésie du geste et qui touche particulièrement Catherine Legrand. Toute la démarche de l'interprète que ce soit dans sa présence ou bien dans sa manière d'investir le mouvement donne ce poids, cette profondeur à ces « petits gestes » (comme les appelle Michèle Rust). Il ne s'agit plus d'une simple démarche esthétique, se rapportant à l'image ou au sens de l'action du mouvement. Et c'est ce qui se ressent lorsque Catherine Legrand poursuit sur sa propre définition d'interprétation, et des enjeux qui se jouent au sein même de l'interprète.

Elle part de l'exemple de *Faune Fomitch* de Michel Kelemenis, qui est un solo dont « *chaque interprète peut y amener de nouvelles intentions sans pour autant créer un personnage.* »<sup>72</sup>

Au travers de l'emploi de cette notion de personnage ici, Catherine Legrand indique un jeu de nuance sur l'expressivité, et qu'elle sépare de toutes démonstrations sentimentales. Pour elle, l'interprète se doit même quand il est sur

---

<sup>72</sup> *Idem.*

scène d'être toujours la même personne. Ce qui varie ce sont « *les humeurs* » et donc le ressenti et la perception même de la danse au travers du corps. Ces variantes pour ma part je les appelle « l'humain » et le « vivant ».

Danser avec « l'humain », ou avec le « vivant » se rapporte à la notion de conscience du soi, fondateur de l'identité. Il n'est en aucun cas question de démonstration de ses états d'âme. Il s'agit plutôt de prendre en compte les influences extérieures sur notre mental et qui lui-même modifie notre posture et notre réception des choses. Il y a modification en conséquence aussi, de nos rapports espace, temps, énergie, sol. C'est ce qui permet de montrer des êtres à des stades différents de leur évolution lors de la lecture de différentes interprétations.

Cette proposition laisse place surtout à la nature changeante de l'homme et donc au « vivant ». Catherine Legrand pense que l'écriture chorégraphique de Dominique Bagouet sait donner cette place et prendre en considération tous ces changements « humains ». Cela donne comme caractère à la danse cette idée de "pulsions de vie".

Ces changements d'états sont reliés directement à notre musculature profonde nous dit Hubert Godard<sup>73</sup>. Ce qui fait que nous ne sommes "jamais les mêmes" et que le spectacle vivant tirant son nom de sa matière première (qui est le vivant) possède cette nature d'éphémère. Tout est en perpétuel mouvement. C'est ce qui fait que le même spectacle rejoué trois soirs d'affilés ne sera pas le même et que l'interprétation d'un danseur au sein de la pièce, ne sera jamais la même.

D'où le lien par la suite, de l'influence de la vie sociale sur la construction de sa danse, et réciproquement. Ce lien danse et vie sociale influent sur sa façon d'interpréter. C'est un engagement total qui fait de sa danse une sorte d'accomplissement d'elle-même et qui lui permet de mieux observer ce qui l'entoure : « *De fait, si je suis danseuse, c'est parce-que cela m'aide à vivre.* »<sup>74</sup>

Le travail avec la Compagnie Bagouet répond à cette attente, car il sollicite et décuple lors des répétitions une présence, une observation et une attention qui met les danseurs sur le qui-vive quotidiennement. C'est ce qui donne à ce métier

<sup>73</sup> GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle, *La danse au XXème siècle*, Paris, Bordas, 1998, pp. 224 – 229.

<sup>74</sup> Voir Annexes n°4, b), p. 168.

ce caractère d'émouvant et qui pour Catherine Legrand lui fait dire qu' « *il y a parfois quelque chose de démesuré dans l'importance que le danseur donne à la danse.* »<sup>75</sup>

La perception de son métier de danseuse à travers cette vision sociale de sa vie, amène toute une dimension humaine et vivante à son travail d'interprète. Et c'est ce qui l'éloigne du côté superficiel que donne l'idée de personnage en danse.

Pour elle, l'investissement dans la danse, composé par sa présence et son écoute des autres dans l'espace est tel que ce qui se passe réellement sur le plateau lui échappe. Tout ce qu'elle perçoit alors, c'est le degré d'attention des spectateurs.

C'est à ce niveau là que pour moi surgit dans son discours tout un questionnement de l'intime qui m'intrigue fortement, et dont la mise en place est le fruit de sa collaboration avec Dominique Bagouet.<sup>76</sup>

### 3) Un questionnement de l'intime :

Entre salle et plateau se crée une distance où se confrontent deux réalités (celle du spectateur et celle de la danseuse) génératrices dans leur affrontement de systèmes symboliques, et qui est producteur de sens. Cette espace entre la personne du danseur et le spectateur est à l'origine de cette « tension spectaculaire » et qui pour moi se forme sous la notion de jeu, révélé et mis en avant par le « je » de l'interprète (témoignage de sa présence). C'est le fameux consensus de la représentation spectaculaire.

D'où la nécessité que l'interprète se mette entièrement au service de la pièce non pas en tant que simple objet-outil, mais en tant que corps sujet investi pour rendre lisible l'ensemble du travail d'écriture et de processus chorégraphique.

Catherine Legrand l'exprime par l'idée d'un « corps plein » qui par son engagement et son désir permet de mettre en place ce système de proprioception et d'empathie, et qui fait du spectateur le récepteur de la proposition artistique : la validant par son regard ou pas. D'où la perception si forte chez Dominique Bagouet d'individus dansant.

---

<sup>75</sup> *Idem.*

<sup>76</sup> Un questionnement qui ne s'est exprimé et révélé alors qu'au moment de son retour dans la compagnie comme en témoigne ses propos.

Quand elle est sur scène, Catherine Legrand supporte mal l'idée d'un danseur investi de sentiments et qui ne serait là que pour les démontrer : renfermant la scène sur un noyau egocentrique d'où rien ne s'échapper. En direction d'acteur : on parle de pathos. A force de montrer ce qu'on ressent, c'est comme s'il y avait démonstration de son état et qui peut se rattacher à l'expression du « sur-moi » et donc dans le trop pleins de signifiés.

Il y a une différence entre « danser ce que l'on est » et de « danser avec ce que l'on est ».

Dans le second cas, Il y a un franchissement, un dépassement de soi qui se réalise et qui permet de basculer dans une autre sphère par rapport à l'être. Il permet de mettre à l'écart son propre égo pour se mettre au service même de la danse. En tant que spectatrice, la réception de la danse change et fait percevoir chacun des individus mis en scène comme des questions ambulantes. C'est la révélation de corps en présence. C'est aussi ce que j'appelle la « faille de l'être ».

Pour Catherine Legrand, l'investissement dans la danse, composée par sa présence et son écoute des autres, de l'espace, est tel que ce qui se passe réellement sur le plateau lui échappe. Tout ce qu'elle perçoit alors c'est le degré d'attention des spectateurs et l'intérêt pour ce qui se déroule sous leur yeux: « je me donne à voir ».

Cet écart entre réalité scénique et réalité de la salle, est le lieu de création d'un espace de projection, qui pour Catherine Legrand s'associe à une sensation d'amour. Cela peut s'expliquer par rapport à cette notion de dépassement de soi (« danser avec ce que l'on est ») expliqué auparavant, et qui peut s'exprimer aussi par l'image du don de soi. D'où la sensation pour l'interprète que les choses « s'échappent de lui », que cette résultante non suscitée, se produit manifestement de manière inconsciente. Elle se diffuse malgré soi.

C'est l'idée de « lâcher prise » pour mieux accéder à l'essentielle et pouvoir diffuser toute la part de signifiés que fournit les mouvements dansés et qui sont remis en question par le corps et la présence (au sens investissement) même de l'interprète.

C'est la production d'une force qui dans le travail de certain créateur, pousser à l'extrême amène cette fascination des « act-eurs ». C'est dans cette démarche de profondeur du mouvement, que le danseur tente de se mettre à nu, et

qui donne cette fragilité du corps scénique. D'où le refus de Catherine Legrand à se poser certaines questions sur ce qu'il ressort de l'action dansée, pour mieux tendre vers l'essentiel du mouvement qui est l'acte lui-même.

En outre, toute la démarche de ce questionnement revient à des questions sur son engagement et autour de l'être<sup>77</sup>, et qui la conduit à rattacher son travail d'interprétation à de l'intime :

*S'exprimer publiquement sur les mécanismes de création me paraît impudique et déplacé. Ce que nous essayons de faire sur scène et comment nous le faisons est de l'ordre de l'intime et ne peut être dit que dans un certain contexte.*<sup>78</sup>

Elle tente par la suite d'expliquer son ressenti pendant la danse. Entre l'attention portée à l'image et les sentiments qu'elle laisse vivre en elle, se crée des valeurs contrastées qu'elle laisse exprimer en « lâchant » prise sur ses sentiments. En d'autres termes, elle se sert de ceux-ci comme énergie génératrice, mais n'essaie en aucun cas, d'avoir un réel contrôle sur « *la nature réelle de ce qui [la] traverse* »<sup>79</sup>.

C'est par ce biais qu'elle parle de restituer la danse de manière « pure ». Ce qu'elle entend par l'adjectif « pure » se détache de toute prétention et fabrication d'un sentiment mis en avant et qui viendrait fixer une lecture restreinte de la danse. D'où mon expression qualifiant les interprètes de « questions ambulantes » : partagés entre ce qu'ils incarnent, ce qu'ils sont et ce qui s'émane d'eux. Il ne s'agit pas pour eux de prédéterminer un sentiment particulier à ajouter à la danse, mais simplement de laisser vivre ce qui les anime. Ce qui a pour effet d'ouvrir la lecture de la danse à une multiplicité d'interprétations pour le spectateur.

Cela rejoint son idée d'apprendre à ne pas se censurer, et d'avoir l'impression d'apparaître telle qu'elle est au moment présent. Il s'en dégage une sensation de pouvoir qui lui attribue et lui donne « *une valeur, un vrai poids* », nous dit-elle et qui éclaire son idée que : pour exister sur scène, elle a besoin d'être « *quelqu'un* ».

Il ne s'agit pas pour elle d'être passive. Au contraire, il lui faut une concentration active sur l'écriture et sur la danse. Bien que pour ma part, le terme

---

<sup>77</sup> Qu'il s'agisse de « l'être vivant » pour sa forme nominale, ou bien de l'action présente que sous-entend la forme verbale de « être ».

<sup>78</sup> Voir Annexes n°4, b), p. 168.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 169.

de concentration porte souvent en porte-à-faux<sup>80</sup>, je comprends l'idée et l'associe plus à la notion d'investissement. C'est ce qui lui permet de s'approprier la danse et de la rendre vivante de l'intérieur.

Ce qui l'amène à cette idée de son rôle d'« être une vraie personne auprès du chorégraphe : *c'est-à-dire à avoir une conscience accrue de moi-même, des autres et du monde.* »<sup>81</sup>

Néanmoins comme elle le dit si bien : « *cela s'apprend* »<sup>82</sup>. Cette vision du travail de l'interprète nécessite un regard intérieur, une exploration de soi-même en toute honnêteté. Cet apprentissage est le témoignage indirect et concret de la nécessité du chorégraphe comme œil extérieur et comme garant du projet dansé. C'est lui qui est en charge de diriger l'interprète.

D'où le besoin d'une réelle rencontre entre chorégraphe et interprète, dans l'idée que le chorégraphe s'impose chez l'interprète comme figure d'autorité et qu'il soit garant d'un projet artistique solide, et que l'interprète soit libre de se mettre au service complet de l'œuvre (avec tout ce que cela comporte d'investissement et de « questionnement de l'intime »). Dans le cas de Catherine Legrand, cette démarche d'interprétation « d'être » et de « donner à voir », est l'excuse même de son désir de danser. Plus qu'une excuse, dont le sens peut prêter à confusion (induisant une connotation négative et réductrice<sup>83</sup>), j'emploierai plus volontiers le terme de prétexte.

### **III. Christian Bourigault, rencontre et entretien :**

Ma rencontre avec Christian Bourigault s'est effectuée à la suite d'un séminaire de « création chorégraphique » organisé par le biais de la section danse de l'université de Nice. Profitant de l'occasion de sa venue, je lui ai demandé s'il était possible d'avoir un entretien pour parler de son passé dans la Compagnie Bagouet. Il s'est plié à cette rencontre impromptue avec générosité (voir retranscription annexe n°4).

---

<sup>80</sup> Pour de très nombreux interprètes lorsqu'on parle de concentration, il se joue alors sur leur visage une sorte de masque qui donne cette sensation de froid et qui les enferme vers un faux dramatique, et renferme l'action sur eux même. Je reviens et exploite plus en profondeur cette notion dans le chapitre suivant.

<sup>81</sup> Voir Annexes n°4, b), p. 169.

<sup>82</sup> *Idem.*

<sup>83</sup> Et qui pour ma part m'a mis en port-à-faux par rapport au titre de l'article : « danser comme une excuse »)

Pour mieux comprendre sa démarche et sa construction en tant que danseur, l'entretien à débiter sur la question de son parcours.

### 1) Un parcours atypique :

Même si sa venue en danse peut être considérée comme tardive, Christian Bourigault avait une certaine conscience du corps, de par ses études en psychomotricité : le principe étant de travailler avec des gens à problèmes moteurs, dont l'origine des symptômes se situe dans les sphères psychologiques. Sa venue à la danse s'est faite par le biais de l'université en complément à sa formation. Et puis à un moment donné, c'est la pratique même de la danse qui a pris la primauté sur le reste. A partir de là, il a passé le concours et est entré au CNDC d'Angers. A sa sortie, suite à diverses auditions dans des compagnies, il se fait engagé immédiatement (Josiane Rivoire (1982), Josette Baïz (1983), Georges Appaix et Odile Duboc (1984)) : « *tu vois parce que, je ne me fais pas d'illusions, j'étais un mec, c'était plus facile* »<sup>84</sup>. C'est alors que trois ans plus tard, se déroule la même année, les auditions pour entrer dans les compagnies de Régine Chopinot, Jean-Claude Galotta, et celle de Dominique Bagouet qu'il réussit. Entré dans la Compagnie Bagouet en 1985, pour un remplacement sur *Désert d'amour*, il a participé aux créations de : *Le Crawl de Lucien* (1985), *Assai* (1986), *Le Saut de l'ange* (1987), *Psyché* (parties dansées) (1987), *Les Petites Pièces de Berlin* (1988), *Désert et Crawl* (recréation d'extraits de *Désert d'amour* et *Le Crawl de Lucien* pour le G.R.C.O.P., dans le cadre de la 3<sup>ème</sup> Biennale internationale de danse de Lyon) (1988), et dans le film *10 Anges, portraits* (extrait de *Le Saut de l'ange*) (1988). Il quitte la compagnie avant la création de *Meublé sommairement* (1989), pour créer sa propre compagnie : la Compagnie de l'Alambic. Depuis, il a créé une vingtaine de pièces chorégraphiques dont *L'Autoportrait de 1917* (1990), *L'Apocalypse joyeuse* (1991), *Matériau-Désir* (1993), *Entre autres* (1997), *Masculin pluriel* (2002), *Duelle* (2007). Ces deux dernières pièces sont *Princesse Métamorphée*, un solo de 2008 et *Qui danse ?* une pièce de 2009 créée pour 22 interprètes et qui tournent encore.

En 2000, il fait la demande au carnet Bagouet de réinvestir le solo de Dominique Bagouet *F. et Stein* fruit de la collaboration avec le guitariste Sven

---

<sup>84</sup> Bourigault Christian, retranscription de l'entretien, Annexe n°5.



Lana en 1983. N'étant pas membres de l'association et par soucis de droits d'auteur, il rebaptise le projet : *F. et Stein, réinterprétation*.

Ne participant pas à l'aventure des carnets Bagouet depuis ces débuts, il s'y met en 2005 à la création du collège artistique de l'association, et en devient membre.

## 2) histoire d'une rencontre :

Ce qu'il m'a frappé dans les propos de Christian Bourigault et dans la manière dont cet entretien s'est déroulé, a été ce côté révélation à soi-même. Lorsque Christian Bourigault parle de Dominique Bagouet, il y a une énergie qui se dessine, qui émane, et témoigne d'une part de fascination pour ce chorégraphe. Par exemple lorsqu'il dit :

*Dominique, il avait une sorte de ... je pense qu'il percevait toutes les potentialités qu'il y avait chez un danseur. Et moi c'est quelqu'un qui m'a vraiment révélé. J'ai dansé quatre ans et demi chez lui. C'est vraiment quelqu'un qui a déployé mes ailes. Et c'est chez lui que j'ai eu envie de chorégraphier ! Quand je suis rentré chez lui j'étais interprète. Quand je suis sortie de chez lui je voulais chorégraphier ! [...] Pour moi c'était quelqu'un de très important, il m'a fait confiance, et c'était vraiment un visionnaire par rapport aux interprètes. C'est quelqu'un qui sentait chez les interprètes tout le potentiel.<sup>85</sup>*

A travers ces mots, la notion de « rencontre », m'apparaît immédiatement. Le travail de Dominique Bagouet sur Christian Bourigault, lui a permis d'aller au-delà d'un simple travail d'interprétation. Comme le dit Christian lui-même, il n'était pas un grand technicien, et ce n'était pas cela qui intéressait Bagouet. Le choix de ce danseur s'est donc effectué sur d'autres paramètres. Christian Bourigault l'explique, par cette notion de personnage en lien avec l'identité, et de l'ordre de « l'émanation de la personne »<sup>86</sup>.

Dominique Bagouet a été l'un des premiers chorégraphes à revendiquer publiquement sur la scène contemporaine française, l'importance des interprètes dans son écriture. Ces deux citations en témoignent :

Par rapport à l'avenir, il y a aussi mon grand désir d'une vraie école d'interprètes, pour transmettre mes convictions et voir sur

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>86</sup> J'explorerai plus en profondeur cette notion dans la prochaine sous-partie.

scène moins de danseurs limités, qui sont des simples exécutants : or un chorégraphe n'est rien sans ses danseurs...<sup>87</sup>

Il est donc urgent de les connaître et reconnaître tous, parce que, pour leur générosité, pour les inoubliables émotions qu'ils nous donnent, pour la danse qui ne serait rien sans eux, on ne les aimera jamais assez.<sup>88</sup>

C'est ainsi que Christian Bourigault parle du film *10 Anges, portraits* comme d'un vrai cadeau aux interprètes. Dans le dossier de presse *Le Saut de l'ange*, Dominique Bagouet a défini chacun de ces interprètes par une phrase. Christian Bourigault pour Dominique Bagouet, c'était : « *le héros romantique mais suffisamment tordu dans les coins pour que ce soit intéressant* »<sup>89</sup>. Ce personnage témoignant d'une dualité, pouvait faire résonance chez Dominique Bagouet, en tant que « figure du jeune homme romantique », qui lui-même pouvait s'y retrouver. Qu'en est-il dans le sens inverse, de Dominique Bagouet pour Christian Bourigault ?

Comme Dominique Bagouet a choisi Christian Bourigault sur un « potentiel expressif », réciproquement, Christian Bourigault lui a accepté ce travail chorégraphique. Entre témoignage d'amour et de tendresse, il y a aussi la notion de partage. D'où l'idée de formation et de transmission du chorégraphe vers l'interprète.

Ce qui est intrigant, c'est le décalage temporel de réception des données. Comment, le travail du chorégraphe et son encrage dans le corps de l'interprète se fait de manière inconsciente pour la plus grande partie et qui ne se donne à réfléchir qu'une fois en dehors de l'objet de création :

*Tout ça c'est de l'après coup, au moment où j'étais, je pipais rien de tout ça ! Ce n'est pas que je ne pipais rien de tout ça, je faisais, j'étais dans... Je ne sais pas comment dire. C'est beaucoup dans l'après coup, et puis sa mort, et tout ça...<sup>90</sup>*

Ce qui me pousse à penser que ce lien, plus qu'une démarche de compréhension, se situe dans un ordre plus intime : le corps comme lieu de confiance. Malgré tout, le travail de Dominique a su faire écho aussi chez Christian Bourigault car la matière même du corps dansant s'est trouvée modifiée

<sup>87</sup> BAGOUET Dominique, « jeu de mots », propos recueillis par Françoise Cohendy, *programme de la biennale internationale de Lyon*, Lyon, Septembre 1988, in Les Carnets Bagouet [en ligne] disponibilités et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/002\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/002_texte_bagouet.pdf)

<sup>88</sup> BAGOUET Dominique, « à propos des danseurs », Décembre 1990 in Les Carnets Bagouet [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/005\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/005_texte_bagouet.pdf)

<sup>89</sup> Voir Annexe n°5, p.175.

<sup>90</sup> *Idem.*

ou plutôt s'est vue émergée : « *Il a réveillé cette sorte de personnage là, qui a fait ensuite, moi, la matière de ma propre chorégraphie.* »<sup>91</sup>

Et en conséquence, il y a une reconnaissance d'un travail qui s'exprime au travers de cette phrase : « *Dans ce sens là, c'était un visionnaire et sur tous les interprètes. Il se plantait rarement sur le choix des interprètes.* »<sup>92</sup>

Cependant même si Dominique Bagouet a permis à Christian Bourigault de se révéler à lui-même, celui-ci a du mal à dire qu'il a su prendre sa place au sein de l'écriture chorégraphique de Dominique Bagouet.

*[...] quand je dis que j'ai quitté Dominique (enfin la compagnie), c'est qu'à un moment donné je me sentais un peu étouffé dans cette écriture là ! Mais peut être parce que moi je n'ai pas su prendre ma place ! Et je pense, que quand Dominique m'a choisi comme interprète j'étais tellement sur le cul, que je me suis dit « ce n'est pas possible »<sup>93</sup>*

A travers ces paroles de Christian Bourigault se pose une réflexion au niveau du paroxysme qu'apporte la fascination. Cela instaure alors ce rapport d'exécutant du danseur vis-à-vis du chorégraphe. L'une des conséquences a été la création d'une distance, d'une mise à l'écart comme le précise Christian Bourigault, et qui instaure par voix indirecte une hiérarchisation de valeur. En conséquence, on peut présupposer qu'il y a restriction dans la rencontre même et l'assimilation des données transmises par le chorégraphe.

Christian Bourigault n'a su véritablement prendre sa place qu'à partir du travail sur *Assai* (1986) [création précédant le Saut de l'ange], c'est à-dire au moment où la matière première devient lui-même, et qu'elle fait résonance en lui. Pour anecdote, lorsque Christian me parle du fait qu'il a su prendre sa place dans *Assai*, il utilise l'expression de « se lâcher », qui entre en écho avec le discours de Catherine Legrand précédemment au sujet du travail d'interprétation.

Le fait important, c'est que le rapport de chorégraphe à interprète, est davantage une rencontre humaine, qu'économique.

Lorsque j'emploie la notion de rencontre, il y a pour moi à l'intérieur une part de partage, de transformation qui fait moduler le rapport entre les individus. Cette modification peut être définie en termes d'évolution ou de découverte. Et c'est pour cela que lorsque Christian Bourigault dit qu'il a réussi à « se lâcher » à

---

<sup>91</sup> *Idem.*

<sup>92</sup> *Idem.*

<sup>93</sup> *Ibid.*, p.176.

partir d'*Assai*, il ajoute qu'à ce moment là Dominique a pu prendre et se saisir de ce qu'il offrait.

C'est à partir du moment où l'interprète s'ouvrait au travail que le chorégraphe a pu se saisir de cet intérieur du danseur (cette énergie singulière).

Pour Christian Bourigault, le stimulus de cette ouverture fût le travail d'improvisation : je me permets d'y voir à travers cette façon de parler de l'improvisation (Nikolais le surnommait le « roi de l'impro »), un moyen pour lui de ne pas réfléchir ou subir immédiatement l'écriture chorégraphique avec tout ce qu'elle sous-entend comme rigueur et discipline, mais juste d'être dans l'action.

Même si l'écriture chorégraphique de Dominique Bagouet a paru à Christian Bourigault, l'étouffer sur certaines pièces, il y a eu un concept clé qui a permis de les réunir et travailler un temps ensemble, et qui pour lui fait le point central du travail de Dominique Bagouet sur l'interprète : c'est cette histoire de personnage.

### 3) la notion de personnage :

Cette « histoire de personnage » se rattache à ce qui émanerait du danseur. Christian Bourigault la rattache à une présence physique de la personne. Il ne s'agit aucunement d'un personnage théâtral, enfermé dans une image figée, et qui dirigerait le rôle de l'interprète dans un sens stéréotypé : « *C'est plus le personnage comme une sorte de figure, mais avec une porosité entre la figure et l'être qui la porte.* »<sup>94</sup>.

Pour m'expliquer cette idée, Christian Bourigault a utilisé un geste des mains : une des mains incarne la figure et l'autre « l'être du danseur ». La seconde vient alors s'imbriquer dans la première. D'où, l'évocation d'une porosité de l'être sur la figure très claire.

C'est ce qui pour lui permet au regard d'avoir « *une palette qui laisse au spectateur d'avoir cette marge d'interprétation et de projection* ». <sup>95</sup>

Anecdotiquement, notre discussion s'est portée sur cette notion de personnage au moment où je posais la question du travail de la présence en relation avec le travail de « direction de danseur » (comme on parlerait de « direction d'acteur »).

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>95</sup> *Idem.*

Pour ma part, les corps mis en scène par Dominique Bagouet dégagent une forte présence qui nourrit l'écriture chorégraphique et lui donne cette profondeur, cette « valeur » (pour reprendre le terme de Catherine Legrand évoqué précédemment).

Cela fait naître une certaine théâtralité par rapport au sens qui naît de ces figures sur scène, mais dont l'enjeu final de la pièce dépasse le simple sens narratif. Ces figures ouvertes permettent d'ouvrir une dimension sur la personnalité de l'interprète me dit Christian, et qui témoigne d'une présence non figée, mais au contraire disponible et ouverte. Néanmoins, cette présence et ce personnage ne se travaillaient pas et ne s'exprimaient pas de prime abord dans le travail quotidien, comme le précise Christian Bourigault. Cela se passait à un autre niveau, plus technique : dans le travail des états du corps, qui lui-même passait par le travail technique de précision. Tout était précis : que ce soit dans le dessin du corps, dans l'espace, dans l'état du corps dans lequel se retrouvaient les danseurs. Cela faisait émerger une justesse de placement et faisait naître une présence au mouvement. Le reste (personnage et ouverture) n'est que le résultat émanant de ce travail de précision : quelque chose qui se faisait malgré eux.

Christian Bourigault poursuit cette explication en me donnant l'exemple de l'arrivée de nouveaux danseurs dans la Compagnie Bagouet et qui lorsqu'ils avaient un passé classique faisaient que Dominique Bagouet leur demandait souvent de lâcher au niveau du plexus solaire. Cela a pour conséquence, me fait-il remarquer, d'ouvrir les omoplates et de changer le rapport de projection : nous passons du corps de vainqueur, armuré, à un corps plus libre, plus ouvert associé à une liberté de la cage thoracique.

Au final, Christian Bourigault fait la remarque que cela partait « *dans un truc, [...] très technique* »<sup>96</sup>, permettant de rejoindre un travail sur la perception des micro-mouvements. Les retombées de ce travail se retrouvent au niveau de la liberté de la tête sur la cage thoracique, d'un centre haut très libre, et d'avoir une respiration beaucoup plus profonde, qui amène cette sensation de calme intérieur et qui ce projette à l'extérieur. Christian Bourigault précise qu'il n'y a rien de mental ou cérébral : « *ça passait par le corps, dans des trucs très organiques* »<sup>97</sup>. Et plus précisément, si le plexus était vivant, le corps entier devenait vivant. Petite

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.179.

<sup>97</sup> *Idem.*

anecdote qui fait qu'en analyse du mouvement, on désigne cette partie du corps où le plexus règne, comme le « carrefour des émotions »<sup>98</sup> et où l'imaginaire de cet étage du corps correspond à la naissance de la présence et donc est rattachée au présent (la tête correspondant au désir donc le futur et le reste du corps formant la matière s'assimilant au passé). Donc ce travail de relâcher du plexus en poursuivant l'idée, permettrait de revenir à un présent du corps, qui s'inscrit alors dans une organicité (non naturelle puisqu'elle se travaille, précise Christian).

Cette réflexion sur ce travail du corps, Christian Bourigault m'avoue qu'il n'a pas un rapport très clair avec ça. Mais, c'est ce qui a soulevé à un moment, parmi les carnets Bagouet, la question d'un corps bagouétien. Cette réflexion a beaucoup partagé le groupe. D'un côté Michel Rust qui affirmait qu'il y en avait un et de l'autre ceux qui refusait de penser qu'il n'y avait qu'un corps bagouétien.

La rupture se fondant sur le fait que dans l'image renvoyée par l'expression « corps bagouétien » (valable aussi pour tout autre chorégraphe), il y a quelque chose d'aliénant pour les danseurs. Cela donne l'impression alors que s'efface la dimension individuelle et singulière de chacun des interprètes.

Pour ceux qui parlent de corps bagouétien, celui-ci se constitue plus par rapport à un état : l'exemple type, ce sont les pieds en première. Chez Dominique Bagouet, on les qualifiait «de pieds en lampadaire » et qui correspond à une ouverture moyenne, ce qui changeait les pliés et faisait que le corps n'était jamais en hyper-ouverture. Christian Bourigault parle même de ressenti du mouvement, qui s'inscrivait dans une rupture de casser les lignes, de n'être jamais dans une logique du mouvement. Démarche qui, recontextualisée, place Dominique Bagouet en rupture avec sa formation.

Ce qui fait dire à Christian Bourigault qu'il est possible de parler d'un corps bagouétien, c'est toute la démarche de travail du corps dans les cours du matin : le « training ». Tous les membres de la compagnie se devaient de venir au cours du matin. Moments collectifs qui ont permis de façonner par les exercices de Michèle Rust, mis en lien avec les demandes de Dominique Bagouet pour répondre au besoin chorégraphique, un corps en réponse à cette demande de disponibilité et d'ouverture dans la danse. Vrai travail de cette liberté articulaire, basé sur une

---

<sup>98</sup> Ce carrefour des émotions forme un triangle dont les deux bases partant des épaules se rejoignent en un troisième sommet dessiné par l'extrémité de la pointe finale du plexus solaire.

barre que Dominique Bagouet avait élaborée, mais qu'il modifiait en fonction des besoins chorégraphiques du moment.

Christian Bourigault fait lui-même le parallèle au propre corps de Dominique Bagouet, qui : « *comme si une fois dépassée la technique classique, [...] était revenu naturellement son corps à lui, son corps d'être "humain"* »<sup>99</sup>. En conséquence, Dominique Bagouet prenait son propre corps comme support de la technique. Il n'était pas question de former une technique Bagouet : « *C'était un artisan. Il cherchait. Il cherchait avec nous.* »<sup>100</sup>

Cela me laisse à entendre que : partant du support de son propre corps, et du questionnement de sa propre formation, Dominique Bagouet se servait de la personnalité et du vécu de chacun de ses interprètes, pour les faire, par le biais du travail technique mis en place dans les cours de Michèle Rust, poser les bases d'un questionnement sur les fondements de leur pratique.

Les retombées de cette démarche qui se donnent à voir par le biais du travail chorégraphique sont l'émergence de ces personnages spécifiques : chacun, dans le contexte scénique, permettant de souligner leur individualité et leur spécificité, tout en mettant en abyme un questionnement de la représentation, construit en rapport avec la thématique centrale du projet chorégraphique.

#### **IV. En résumé**

Ce qui ressort principalement de ses trois témoignages, c'est naturellement l'évolution que chacun des danseurs a eue par rapport à sa rencontre avec Dominique Bagouet.

Pour Michèle Rust, sa rencontre avec Dominique Bagouet a modifié et redéfini son travail sur le corps et sa conception même dans la danse. Il a su l'amener vers un travail de conscience et de ressenti du corps, qui l'a aidée à accéder à sa propre réalité corporelle, tout en lui apportant une dimension plus spirituelle (sans pour autant intellectualiser la démarche).

Pour Catherine Legrand, cette rencontre avec Dominique Bagouet s'est produite au niveau de l'interprétation même de la danse. Tout le travail technique sur les états de corps et d'être, lui a permis d'établir des connections sur sa propre

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p182.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p183.

responsabilité en tant qu'interprète et ce que cela amenait comme investissement au niveau de la scène. Tout ce travail lui a permis ainsi de questionner et d'observer d'une manière plus éclairée sa propre réalité sociale : à se sentir entière.

La rencontre entre Dominique Bagouet et Christian Bourigault s'est faite en termes de révélation. Pour Christian Bourigault, le travail technique et l'écriture chorégraphique, lui ont permis d'accéder à une matière « du vivant » et ainsi de se révéler à lui-même. Cette rencontre a été une vraie révélation qui lui a insufflé l'envie de créer, de chorégrapier.

Bien sûr, ma conception du terme « rencontre », ici, implique en plus du simple fait de « se retrouver en présence de »<sup>101</sup>, une dimension de transformation, de « rendre autre », d'évolution. Le lien peut être fait avec le terme de révélation, mais celui-ci du fait de son association avec la religion, me semble un peu trop connoté.

Dans le terme de rencontre, il y a un lien physique que je mets en liaison avec les impressions corporelles : c'est toute la dimension de l'empathie et de proprioception. C'est ce qui fera l'objet de mon chapitre 3.

Si le travail chorégraphique a permis aux interprètes de la Compagnie Bagouet, de se trouver en tant qu'individu (c'est-à-dire trouver ce qui fait l'essence de leur danse, et donc de ce fait ce qui fait la base de leur identité chorégraphique), il a permis aussi à Dominique Bagouet de questionner sa propre écriture chorégraphique pour mieux accéder à un travail de « l'être ».

Ce qui m'amène à m'intéresser plus profondément à cette construction de l'identité chorégraphique, que ce soit pour l'interprète ou bien pour le chorégraphe. Surtout quand le phénomène de rencontre est si inscrit dans le processus de création.

---

<sup>101</sup> Définition proposée dans le dictionnaire encyclopédique Hachette.



# Chapitre 3 :

## *Question d'une interprétation : Du je au jeu*

J'aimerais reprendre un temps en ouverture de ce nouveau chapitre pour faire un point dans ma démarche d'écriture du mémoire.

Le premier chapitre m'a permis par les analyses des pièces *Le Saut de l'ange* et *Meublé sommairement* de mettre en place un premier regard sur le travail de l'interprète à partir de la vision de spectateur. Poursuivant dans un second temps sur l'élaboration d'une pensée théorique sur le corps dansant chez Dominique Bagouet, cela m'a permis au travers des différentes interventions et paroles des membres de la Compagnie Bagouet de voir dans quelle perspective s'inscrivait la démarche de Dominique Bagouet par rapport à la figure que peut représenter le corps dansant.

Ce qui m'a conduite pour le deuxième chapitre de voir comment cette soit disant pensée du corps théorique s'inscrivait dans le corps des interprètes et comment eux-mêmes la retransmettait à partir de leur parole: c'est l'analyse même des retranscriptions des différentes interviews de Michèle Rust, Catherine Legrand et Christian Bourigault

Ma démarche ainsi pour ce troisième chapitre s'inscrit entièrement dans l'optique du questionnement de mise en « je » au « jeu » chez l'interprète dans sa relation au chorégraphe et dans la création de l'œuvre. Je m'intéresserai plus particulièrement à la notion de rencontre et de ce qu'il s'en dégage au niveau de l'interprète dans sa perception et l'élaboration de sa propre identité chorégraphique, en lien avec celle du chorégraphe.

Formuler ainsi, le corps de l'interprète peut apparaître dans une construction de la pensée dualiste de Descartes.

Mon travail se basant plus sur l'individu et dans sa propre relation au corps, nous verrons comment par le travail « d'engagement de soi » (et que je rapporte au travail de direction du danseur chez Bagouet) tente de déconstruire cette

pensée là et se sert du paradoxe qui en émerge pour générer une « tension vitale » au sein de l'interprète lui permettant ainsi d'être au service de la création. C'est l'apport d'une réalité corporelle au sein d'une écriture chorégraphique qui pose les fondements même de l'interprétation et du statut de l'interprète dans l'œuvre.

Quand je fais la synthèse de mes lectures et des différentes interviews des interprètes de Bagouet, la plupart avoue que cette pensée du corps est venue bien plus en aval du travail de Dominique Bagouet, et plus spécifiquement lorsque la question de transmission s'est posée pour le travail des carnets Bagouet.

Alors, comment Dominique a-t-il pu emmener aussi loin chacun de ces « hommes et femmes qui dansent », pour les révéler à eux-mêmes et que ceux-ci ne le formulent ainsi qu'après la mort de Dominique Bagouet.

Que ce soit Isabelle Launay, ou bien Isabelle Ginot ou encore Laurence Louppe, ces théoriciennes de la danse ont employé souvent dans leurs articles le terme de paradoxes, que ce soit pour qualifier la personne même de Dominique Bagouet ou bien pour son travail. Cette idée de paradoxe consiste pour moi, à cet instant donné, une des clés de la danse contemporaine entre cette idée de danseurs et de corps dansants très concrets, et la parole qui s'en dégage et qui semble parfois si abstraite. Le paradoxe est ce qui génère de la tension et donc qui permet d'ouvrir un espace entre ce qu'il y a de projeté, ce qui est pensé et ce qui est présent. C'est la création du jeu mais aussi du « je ».

La psychanalyse parle de « point de capiton » quand le « je », le « moi » et le « sur-moi » tendent l'un vers l'autre et semblent se rencontrer dans un temps donné présent. C'est ce qui déclenche une certaine idée de présence.

Dans ma recherche d'un corps et d'une parole juste en théâtre, il m'est arrivée souvent de n'être « présente » que lorsque j'arrêtais de « penser » et que j'allais alors à la « rencontre » de l'autre sans me poser plus de question sur « moi ». Serais-ce une question d'égo et de lâcher prise sur sa personne ?

Cela se produisait de manière inconsciente chez moi, et de manière similaire lorsque les danseurs de Dominique Bagouet parlaient de son travail à l'époque. Beaucoup de paramètres échappaient à leur conscience. Ou du moins l'étape de verbalisation leur était difficile. Qu'est-ce que cela implique et pour quelles fins ?

Cette ébauche de raisonnement amène déjà en filigrane, les notions de présence, de « pré-expressivité », de « désir », et d'« engagement ». L'idée principale de ce raisonnement m'est apparue après l'analyse de mon propre travail

scénique ; mais cela m'a surtout amenée à la question de responsabilité en tant qu'interprète.

Aujourd'hui dans le milieu de la création contemporaine, de nombreux chorégraphe et danseurs, dans différentes rencontres<sup>102</sup> parlent de « gestes justes », comme on parle pour l'acteur de « parole juste ». Plus qu'une question de justesse, il me semble que cela amène surtout une nouvelle conception contemporaine du corps mis en scène. Et que le travail de Dominique Bagouet (même s'il ne date pas d'hier), semble poser les bases.

Ces clés d'analyses, je les formule dans le rapport même entre chorégraphe et interprètes, et non pas en termes de relations sociales, mais plutôt en termes de rencontres corporelles : L'un se confrontant à l'autre, dans une relation qui pose les partenaires créatifs dans un échange réciproque, pour qu'ils puissent mieux se questionner l'un l'autre, dans une idée de challenge de soi, d'identité pour le danseur/interprète, et de compréhension de soi et de l'autre pour le chorégraphe/créateur.

Même si les enjeux esthétiques d'écriture et de corps ont évolué aujourd'hui, le travail de la Compagnie Bagouet a su attirer mon regard sur la pratique contemporaine et mieux me positionner sur le questionnement et les enjeux internes des interprètes actuels dans le domaine de la création.

D'ailleurs pour anecdote, il est intéressant de voir qu'actuellement de nombreux chorégraphes reconnus ont été « révélés » par Dominique Bagouet. Nombreux, après l'analyse de son travail par les carnets Bagouet, se sont réclamés de sa pensée théorique et l'ont revendiqué sans parfois réellement l'appliquer (exemple d'Angelin Preljocag).

En résumé à travers ce chapitre, je me permettrai de faire le lien avec ce qu'ont pu soulever les diverses interventions des interprètes de la Compagnie Bagouet pour mieux interroger ce qu'engage la notion d'interprétation et de rencontre dans le système Chorégraphe/interprète.

Apprendre à être soi-même sur un plateau, apprendre à poser un regard attentif et simple sur ses partenaires, apprendre à servir une chorégraphie en investissant toute sa personne... Toutes ces choses que j'ai moi-même reçues de Dominique,

---

<sup>102</sup> J'ai pu le constater en particulier dans les rencontres comme par exemple celle de « Chorégraphe-interprète : une relation particulière », animé par Sabrina Weldman, au Dansoir de Karine Saporta, le 22 mars 2009, Paris. Ou encore,

j'ai essayé de les redonner. Mais ce que j'ai vécu tient à l'engagement personnel et au militantisme...<sup>103</sup>

## **I. Notion de personnages selon Dominique Bagouet :**

*Entre image, identité, personnalité*

Le terme de personnage semble avoir un usage particulier lorsque Christian Bourigault l'emploie pour parler de sa rencontre avec le travail de Dominique Bagouet. C'est un terme qui revient souvent dans les interviews que j'ai lues ou bien parmi mes rencontres orales comme celles avec Sylvie Giron. Néanmoins, il semble être pris dans un contexte autre que celui du théâtre auquel on le rattache si souvent, et donne à entendre une autre définition avec l'ouverture sur d'autres dimensions. Ce terme vient s'accoler en plus de la fameuse phrase de Dominique qui qualifie ses interprètes d' « homme et de femmes qui dansent » (prononcée dans maintes interviews et repris comme marque de fabrication par les carnets Bagouet et d'autres analystes de son travail).

Tu sais il avait une expression Dominique, qui disait : "quand j'engage un danseur", [j'ai retrouvé ça tu sais dans le livre d'Isabelle Ginot, *un labyrinthe dansé*] où il dit, où Isabelle cite, « quand je fais une audition, quand je cherche un danseur, il faut que je sente en lui un personnage » ! Tu vois il amène la notion de personnage pas au sens théâtral, mais au sens physique du terme. Et je pense que chez moi il avait sentie très vite les potentialités de ce personnage, de mon être dansant en termes de personnage. Et effectivement, il ne s'est pas planté ce personnage là... Ce n'est pas que je ne pipais rien de tout ça, je faisais, j'étais dans...<sup>104</sup>

L'apparition de la notion de personnage dans le discours de Christian Bourigault est apparue à la fin de sa présentation de parcours où il disait que Dominique Bagouet avait réussi à le révéler à lui-même et qu'il avait un don pour percevoir le potentiel de chaque interprète. D'où mon rebondissement à la suite avec ma question d'un « potentiel expressif » qui l'a amené à poursuivre sur cette notion, comme vue précédemment.

En illustration, il m'explique que par exemple *10 Anges, portraits* a été un vrai cadeau pour les interprètes, dans le sens où il met en avant chacune des qualités des interprètes. Il reprend certains extraits du spectacle de *Le Saut de*

<sup>103</sup> CATHALA Hélène, extrait d'une lettre du 10 novembre 1995, pour lecture au conseil artistique des Carnets Bagouet, 11 et 12 novembre 1995, in LAUNAY Isabelle (s.dir.), *op.cit.*, p121.

<sup>104</sup> Extrait de l'interview de Christian Bourigault, *Dans le cadre de son expérience personnelle avec Bagouet*, 12 novembre 2008, voir transcription de la rencontre annexe n°5, p. 174.

*l'ange* comme les parties solo pour les mettre dans un autre contexte, soulignant le personnage même que les danseurs incarnent.

Chaque interprète est assimilé à un personnage décrit et établi par une phrase dans le dossier de presse du film. Par exemple, pour Christian Bourigault c'était *le héros romantique mais suffisamment tordu dans les coins pour que ce soit intéressant*.

Cette idée de « héros Romantique » s'attache plus à la représentation physique du danseur qu'est Christian Bourigault (cheveux long, très grand, avec une physionomie longiligne) tandis que le « suffisamment tordu dans les coins » se réfère plus au domaine de la personnalité même de l'interprète.

Elle construit une notion de personnage en référence même à ce qui émane de l'interprète au naturel. Cependant, ceci est formulé de manière subjective par le chorégraphe. Et même, si cette définition a été établie dans le cadre de *Le Saut de l'ange*, elle reste une des visions de Dominique Bagouet sur Christian Bourigault.

Ce qui m'amène à poser la question de cette définition du personnage dans l'écriture bagouétienne et dans la relation même chorégraphe/interprète. A partir de quoi, Dominique Bagouet construit-il ces images de personnages ? Peut-on parler du personnage comme la cristallisation des singularités du danseur ? Comment cette vision d'un personnage de Dominique Bagouet, intervient-elle chez chaque danseur dans l'interprétation de sa danse ? En quoi nourrit-il la danse ? Qu'est ce qu'il définit comme matière à travailler chez le danseur ? Qu'est-ce que cela implique comme gestion chez le danseur ?

### 1) Entre personnage et notion d'image du corps dansant

Le terme de personnage est polysémique, selon le contexte dans lequel il est employé. Mais toutes les définitions de dictionnaires étymologiques ou bien classiques reviennent à l'essence même de l'individu et d'altérité. Il génère entre son origine et sa production, une tension relative au jeu et/ou à la représentation. Dans le contexte de mes lectures et rencontres, la définition la plus appropriée de ce « personnage » correspondrait à ce qui marque l'individu, le dissocie parmi les autres que ce soit par ses défauts ou qualités à divers niveaux : Quelque chose qui fait autorité au sein de la personne, et le rend si spécifique à lui-même.

Christine Rodès, au cours d'une intervention sur Dominique Bagouet au festival Montpellier Danse, en 1996, dit :

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).<sup>105</sup>

Les « deux premiers sens » ici, désignent le fait que c'est par le personnage qu'il y a possibilité d'actions et que c'est lui qui la rend lisible, lui donne du sens.

Ce qualificatif de personnage ne se rapporte pas à une dimension théâtrale, mais plutôt à une dimension physique de l'individu : c'est ce qui se dégage de lui et le rend si spécifique, et que Christian Bourigault qualifie de « son être danseur ». D'ailleurs lui-même le perçoit de manière physique : « *il amène la notion de personnage pas au sens théâtral, mais au sens physique du terme.* »<sup>106</sup>. Comme dit précédemment, c'est dans cette idée que la vidéo *Dix Anges portraits* a été réalisée (hommage à l'interprète et « à son personnage » à travers lequel Dominique Bagouet le percevait). On peut en faire le lien avec la personnalité et le caractère du danseur. Mais plus que des données qui peuvent sembler psychologiques, il s'agit de « qualité » spécifique à chacun, toujours en relation à une dimension corporelle. Avant toute chose, il s'agit de rencontres et de perceptions.

**Dominique Bagouet** : il n'y a pas d'histoire, mais il y a des personnages. Pour moi, c'est leur confrontation qui impose un climat. L'histoire ne m'intéresse pas vraiment. De mon enfance, je me rappelle des personnages, pas leur histoire. Dans ma danse, c'est pareil : si j'introduis des « personnages », c'est par le biais de leur comportement, de leur état, pas par l'anecdote, ou le développement dramatique.

**François Cohendy** : tu dis « personnages entre guillemets ». C'est quoi les guillemets ?

**Dominique Bagouet** : je crois qu'il faut d'une part respecter les individualités, et de l'autre créer les personnages. C'est un mot à plusieurs sens. Dans la Commedia dell'arte, il était relié à un type. A l'autre bout, le simple fait de recourir à ce qui caractérise chaque danseur, sa technique propre, sa sensibilité, peut suffire à en faire des personnages, qui sont liés à la réalité, qui sont tirés de la vie...

**François Cohendy** : de la personne qu'est le danseur ?

<sup>105</sup> RODES Christine, « *L'esprit-Bagouet ou les vertus du paradoxe* », *op.cit.* p.15.

<sup>106</sup> Voir Annexes n°5, p.174.

**Dominique Bagouet** : oui, c'est ça. De la personne-danseur.<sup>107</sup>

Ce qui ressort du discours de Dominique Bagouet dans cette interview avec François Cohendy, c'est qu'il a recourt à tout ce qui fait autre dans chacun de ses danseurs. Cela pour travailler encore plus sur l'essence de l'être : c'est la réunion de toutes leurs fêlures qui forme ce personnage. Il se fonde directement dans la réalité corporelle historique du danseur.

Reprenons l'exemple de Christian Bourigault : « *héros romantique mais suffisamment tordu dans les coins pour que ce soit intéressant* ». Cette formulation du personnage joue sur une tension entre une image culturelle archétypale (évocation directe des portraits d'artiste du 19<sup>ème</sup> s. avec les cheveux mi-long coiffé dans le vent = perception de la personne), dont l'énergie semble continue et la rupture provoquée par le terme de « tordu ». Il rompt cette esthétique de la figure lisse du romantique pour créer du paradoxe (possibilité parce qu'il y a une rencontre entre le chorégraphe et le danseur qui lui a laissé voir sont intériorité). Cette tension, ce « jeu » entre les mots implique une réintroduction de la fêlure dans la figure. Elle humanise le personnage pour mieux le rendre concret (ce qui n'est pas le cas dans le domaine du personnage littéraire).

La formulation verbalisée du personnage permet alors de prendre en compte le paradoxe siégeant au cœur même du danseur entre technique et vécu, concrétisant ces pulsions de jeu, ces tensions qui se jouent dans son corps entre rendu esthétique et la danse elle-même.

[...] Composer un corps ; composer avec l'histoire, les héritages esthétiques ; composer avec le corps des autres. Poser ensemble, créer des liens et maintenir des distances : tout le travail de Bagouet tient dans ce mot et son hétérogénéité intrinsèque.<sup>108</sup>

Dominique Bagouet pour établir ce personnage de Christian Bourigault est parti du rendu de l'image du corps dansant que renvoyait Christian Bourigault. Cependant la profondeur même du personnage et que Dominique Bagouet à formulé par « assez tordu dans les coins pour être intéressant », vient de la spécificité même de la personne qu'est Christian Bourigault. Et c'est avec ce côté

<sup>107</sup> COHENDY François, « *le personnage dans la danse, la danse des personnages* », entretien avec Dominique Bagouet, novembre 1983, *théâtre/public*, juillet-octobre 1984, p. 1 in Les Carnets Bagouet [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/references/textes.html](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/references/textes.html)

<sup>108</sup> Ginot Isabelle, « la composition comme fonction », *Nouvelles de danse*, Bruxelles, Contredanse, n°36/67 : La composition, 1998, p.1 in Les Carnets Bagouet [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/references/textes.html](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/references/textes.html)

*tordu*, en tension avec l'image première que renvoyait Christian Bourigault qu'a créé Dominique Bagouet : « La composition commence là où le corps dansant Bagouétien se révèle fendu, déchiré par sa propre histoire, privé de sa verticale. »<sup>109</sup>

Chez le comédien, une fois que le personnage est cerné, souvent il peut se « planquer » derrière cette carapace en jouant sur le côté figural, archétypal. Mais cela donne souvent lieu à un sur-jeu, car renvoi toujours le même signifié.

Chez Dominique Bagouet, c'est la composition, l'écriture de la danse qui offre un squelette et qui joue avec l'image du corps dansant renvoyée par le danseur. Vient ensuite l'investissement de l'interprète et la conscience d'être, qui donne cette profondeur au personnage.

Cette composition part d'un travail à l'intérieur du corps et du geste de l'interprète. Il suppose une grande écoute venant du chorégraphe : un constant travail de l'altérité. C'est ainsi que la composition tente l'homogénéisation de la matière dansée et de la structure avec la personnalité forte des interprètes chez Dominique Bagouet : « Bagouet reconstruit un corps hétérogène, travaillé par la présence de l'autre à l'intérieur de soi. C'est cette impureté, cette composition première, qui forme le style inimitable de Bagouet »<sup>110</sup> nous dit Isabelle Ginot.

La pièce de *Le Saut de l'ange*, en synthèse aux articles et interviews produits autour, a permis au travers du terme de « personnage », de formuler plus clairement ma pensée du lien du travail effectué entre interprète et chorégraphe dans la Compagnie Bagouet. Plus que de nourrir un travail de narration, cette pensée du personnage m'amène à un questionnement de l'humain chez chaque interprète.

Mes danseurs sont avant tout des hommes et des femmes qui ne sont pas normalisés. Ma compagnie est un rassemblement de personnalités autant que de capacités gestuelles.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> *Idem.*

<sup>110</sup> *Ibid.* p. 3.

<sup>111</sup> BAGOUET Dominique in BOUVERET Nelly (propos recueillis par), « Dominique Bagouet, l'enfant Roi », *Calades*, n°79, mai 1987, p. 1 in Les Carnets Bagouet, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/052\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/052_texte_bagouet.pdf)



## 2) Entre personnage et personnalité :

Avec *Le Saut de l'ange*, Dominique Bagouet détruit toute une unité stylistique, tout le ciselage de la gestuelle : gâté par la grosse danse (mouvements globaux du corps lourd). Espace dispersé, perspective dissolue : le corps se libère des armatures spatiales et structurelles, qui l'avaient jusque là étayées.

J'y vois la traduction d'une expérience humaine, d'une rencontre révélatrice (avec Boltanski), mais aussi et surtout la manifestation d'une grande confiance en ces interprètes, autrement que sur le plan technique.

Que ce soit Christian Bourigault ou bien Sylvie Giron, chacun d'eux lors de notre rencontre orale, m'ont confiés que lorsque Dominique Bagouet choisissait un danseur, c'était toujours parce qu'il y avait eu rencontre sur le plan intellectuel ou parce que ce que la personnalité qui émanait du danseur était forte.

Cette notion de « personnalité forte » peut se rapprocher dans sa définition à du charisme (différent de ce qui peut être nommé comme caractère ou à de l'ego). Cela donne cette idée de quand on perçoit la personne, il y a quelque chose qui s'impose, qui est là. On peut même aller jusqu'à l'idée d'aura, mais à ce moment là, s'ajoute une connotation de valeur (dans le sens de hiérarchisation). Ce qu'il n'y a pas forcément dans la notion de « personnalité forte ». Par contre il y a un véritable lien qui peut être fait avec la « présence » : dans l'idée de ce qui émane, se dégage de la personne est très fort.

D'ailleurs dans le langage populaire, il est amusant de remarquer que pour parler de quelqu'un qui a une personnalité forte, on dit de lui « qu'il est un personnage ». Comme si ce qu'il incarnait et ce qu'il était au présent lui donnait cette force là.

Remis dans le contexte des interprètes, c'est un témoignage de leur fort engagement dans la démarche de création et dévoile leur prise de position dans le processus chorégraphique.

Cependant même si la notion s'affiche dans les divers discours des interprètes, elle n'en reste pas moins qu'elle se traduit chez eux comme quelque chose qui émane d'eux mais avec aucune possibilité de maîtrise. Et d'ailleurs d'après ce qui a été analysé chez Catherine Legrand et Christian Bourigault dans le chapitre 2, ce n'est pas une notion que Dominique Bagouet abordait directement dans le travail : c'était justement une résultante de ce qui résultait des

corps au travers du travail d'écriture et une fois que le travail d'appropriation/d'incorporation était réalisé.

C'est ce qui m'amène à une troisième dimension de cette notion de personnage comme « matière du vivant ».

### 3) Personnage, une matière du vivant :

Justement avec lui, le Danseur perd cette qualité de « personnage » pour ne donner qu'une image Simple du mouvement. Le personnage du danseur doit savoir s'effacer pour laisser place à l'authenticité de l'être et du mouvement.  
112

Dans ces paroles, le personnage est de l'ordre d'une construction sociale, qui permet de décrire l'individu par rapport aux normes mises en vigueur dans la société auquel il appartient. Et c'est ce qui rend possible le jeu pour certaines personnes entre ce qu'elles projettent, ce qu'elles sont, et ce vers quoi elles voudraient tendre. Ce personnage devient alors une caricature de la personnalité propre de la personne et peut lui permettre de « s'y planquer ».

Du coup si l'interprète lâche prise au niveau de ce « personnage », cela veut dire qu'il lâche prise sur le côté psychologique du mouvement et du corps, pour accéder à une organicité du geste, qui prend alors cette teinte "d'authentique". Cela demande donc un dépassement de cette construction d'une identité sociale fabriquée constituée par l'ego.

D'où la transformation d'une vision du travail d'interprétation, qui ne serait que le ressenti de l'interprète. Ce qui m'amène en outre à la question de Michèle Rust, qui parlait dans sa communication (chapitre 2, I.) de justifier sa présence sur scène. Sa réflexion se positionnait dans le contexte du « lâcher prise » sur la normalisation du corps : Qu'est-ce qui fait qu'elle renonce à ce corps normalisé, idéalisé pour n'assumer de n'être plus qu'« un » corps, devenue conscientisé entre temps, au service d'une écriture chorégraphique ? Dans une autre formulation, cela peut être assimilé à un lâcher prise du psychologique pour accéder à l'essence même du corps organique. Cela implique une déconstruction de cette identité

---

<sup>112</sup> Pensées de Laure Delena, Dominique Chevrot, pour l'ensemble des étudiants du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon réalisé pour EDWARDS Richard (s.dir.), « Hommage à Dominique Bagouet », *Nouveaux créateurs, regards d'écoles, tome danse*, St Cloud, éd. Atlante, 1993, p.1 in Les carnets Bagouet, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/013\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/013_texte_bagouet.pdf)

sociale, pour assumer son être avec tous ce que cela sous-entend comme part d'inconnu, de non-maîtrisé, d'imprévu. Nous y reviendrons par la suite.

C'est ainsi que le travail d'interprétation des danseurs de Dominique Bagouet est si particulier.

Bien plus que d'apporter sa propre signification au mouvement (et de fermer ainsi le sens et réduire la portée du mouvement), les danseurs nourrissent plus ou moins inconsciemment la danse par leur propre histoire de corps. D'où l'idée que Dominique Bagouet utilise ses danseurs en tant que personnes et non en tant que matériel chorégraphique. Ce qui accentue pour chacun leur personnalité dans leur manière de s'approprier la danse.

En fait la notion de personnage n'est que la manifestation du travail d'appropriation de l'écriture, dans la dimension singulière de chaque interprète. Ce que j'entends par là, c'est que chacun des danseurs dans le processus d'appropriation de la danse qui consiste à repositionner l'écriture chorégraphique à l'échelle physiologique de chacun rend lisible leur singularité associée à leur personnalité.

C'est cette même singularité (aussi appelée corporéité) qui devient cette matière vivante dans le travail de précision et de discipline de la compagnie Bagouet.

D'où la nécessité d'un travail de rigueur et de technique très fin qui s'ouvre sur un questionnement de l'individu (et se qualifiant aussi du questionnement de l'humain).

Pour conclure sur cette notion de personnage chez Dominique Bagouet : celle-ci a permis de mettre en évidence les divers liens tissés entre la matière que constitue l'écriture chorégraphique, son appréhension par les danseurs et par la même la perception entre danseurs et chorégraphe. Toutefois il s'est révélé que « ce personnage » employé par les divers protagonistes de la compagnie, pouvait s'associer à tout un réseau idiomatique constitué autour de l'individu et de sa propre appréhension. Malgré tout, il a permis de faire émerger cette part de tension entre « je » et « jeux » au sein de l'interprète.

Et c'est dans cet esprit là que j'entends dépasser cette notion, pour accéder aux origines des enjeux nourriciers au sein de l'interprète.

## II. De l'identité artistique à l'identité chorégraphique :

### *Construction et perception*

Comme dit précédemment l'étude de l'emploi de la notion de « personnage » dans le travail de la Compagnie Bagouet rend possible l'établissement d'un lien entre une pensée du corps dansant et la perception de l'image du corps dansant émis par chaque interprète : une étude de ce qui constitue une matière vivante, fournie par la corporéité de chacun des danseurs. C'est le positionnement d'un premier regard chorégraphique sur ce qui constitue la personne même du danseur et sur ce qu'elle génère dans son interprétation (une première perception de ce qui se donne à voir et sur ce qu'elle engage l'interprète).

Pour poursuivre ce questionnement du corps de l'interprète comme lieu de rencontre des identités chorégraphiques, il me faut dépasser cette notion de personnage pour toucher à ce qui me semble en être l'origine : « l'identité chorégraphique ». A partir de quoi se constitue-t-elle ? Comment se construit-elle ? Quels fondements sensibles de la recherche contemporaine met-elle en place ? Entre construction et concept que donne-t-elle réellement à voir ?

*Pour poursuivre ma démarche de formulation des concepts d'identité et de rencontre, je m'appuierai plus particulièrement sur les travaux universitaires de Anne Expert et de Benoît Lesage, du fait du rapprochement de leur sujet par rapport au mien et de leur similarité par rapport à ma conception : une aide précieuse dans ma démarche de verbalisation et de clarification de ma pensée.*

### 1) La singularité dans le mouvement :

« Toutefois, si le corps était à envisager « dans tous ses états », c'est de la personnalité de l'interprète qu'il est avant tout habité. »<sup>113</sup> nous dit Anne Expert.

Rapporté au cadre de la danse, l'existence même du mouvement se prolonge par l'intériorité du corps éprouvé, indissociable de la personne du danseur. C'est ce qui donne vie et couleur aux mouvements. Il ne s'agit pas de psychologie, mais

---

<sup>113</sup> EXPERT Anne, *Le groupe incliné : corps dansant et identité du danseur*, Mémoire de Maîtrise en arts du spectacle - mention Danse, s. dir. C.H. Pirat, UFR Lettre, Arts et Sciences Humaines, Université de Nice Sophia-Antipolis, février 1999, p. 37.

d'une énergie vitale engendrée par la personnalité du danseur, qui prédétermine une logique intérieure du corps, spécifique à chacun.

C'est ce que Michèle Febvre, par ailleurs, qualifie d'infra-théâtralité du danseur<sup>114</sup>. Celle-ci s'inscrit dans la corporéité de chacun des danseurs. Ce qui fait que nombres de chorégraphes en voulant chercher de plus en plus des morphologies singulières, profitent de cette infra-théâtralité. D'où un lien intrinsèque entre expressivité et mouvement.

Ce qui pose deux questions sur l'aspect que revêt cette singularité : l'origine même de cette singularité (Comment se manifeste-t-elle dans le mouvement ?) et ses conséquences dans la construction même de l'identité artistique (pour qu'elle évolue ? Et comment participe-t-elle à la construction de l'identité chorégraphique et stylistique du chorégraphe ?).

#### *a. Origines*

Comme initié dans la partie précédente au travers de la notion de personnage chez Dominique Bagouet, il ressort quelque chose de particulier au niveau de chaque interprète. Toutefois cette remarque ne s'applique pas exclusivement au danseur de Dominique Bagouet.

Chaque corps en soi est déjà unique de part son bagage génétique. Les constructions des schémas corporelles<sup>115</sup> sont identiques à l'échelle physiologique, mais cependant beaucoup de variables entrent en jeu et modifient chacun de ses corps pour les rendre individuel.

Cette constitution de l'individu se réalise et s'influence par rapport à de nombreux paramètres sociologiques, ethnologiques et historiques. C'est l'historisation du corps, influencée par les expériences de la vie, qui modifie la structure corporelle de l'individu, et sa propre image du corps. Chacun donne à lire une « gestion » particulière de sa corporéité. C'est ce qui forme son caractère » et lui définit son rapport au monde :

---

<sup>114</sup> FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, coll. Art nomade, 1995, 163 pages.

<sup>115</sup> «Le schéma corporel, dit Françoise Dolto, réfère le corps actuel dans l'espace à l'expérience immédiate. Il peut être indépendant du langage entendu comme histoire relationnelle du sujet aux autres. Le schéma corporel est inconscient, préconscient et conscient. [Il] est évolutif dans le temps et l'espace. L'image du corps réfère le sujet du désir à son jouir, médiatisé par le langage mémorisé de la communication entre sujets. Elle peut se rendre indépendante du schéma corporel. » réf. à Dolto Françoise, *l'image inconsciente du corps*, op. cit., pp. 23-25 in Lesage Benoît, *le corps en présence ; une approche plurielle du corps dansant*, thèse de Doctorat en esthétique, s.dir. J. Rioliier, UFR Lettres et Sciences Humaines, Université de Reims Champagne-Ardenne, 1992, T.2 annexes, p.447.

Mélange complexe de paramètres phylogénétiques, culturels et individuels. [...] Rien de moins finalement, que le rapport symbolique qui va lier, chez l'individu, attitude posturale, affectivité et expressivité, sous la pression fluctuante du milieu. »<sup>116</sup>

Au travers des ces mots, Hubert Godard nous met en face d'un corps « mémoire » qui se singularise par sa construction en strates successives et qui couvrent tous les aspects de la personne. C'est la cristallisation dans l'attitude même de la personne et dans sa posture prise au moment présent, d'une singularité construite en regard au monde.

### *b. Manifestation*

Partant que l'origine de cette singularité se fonde dans l'attitude même de la personne, et plus particulièrement dans sa posture, Anne Expert étudie le pré-mouvement comme étant sa manifestation. Elle empreinte les mots de Hubert Godard pour en justifier la nature : « Zone vide, sans déplacement, sans activité segmentaire, et pourtant tout s'y est déjà joué, toute la charge poétique, le coloris de l'action. »<sup>117</sup>.

Les muscles profonds, nommés aussi muscles posturaux, servent à établir et régir la structure du corps, en conséquence ils sont à l'initiative du système de répartition gravitaire. Le pré-mouvement est ce qui agit par conséquent sur l'organisation gravitaire, puisqu'il est cette réaction qui permet de répondre et de réajuster l'équilibre posturale. De ce fait, il est de nature involontaire et appartient à la partie instinctive de l'être (et sera aussi à l'origine de la motricité involontaire ou aussi qualifiée de Cybernétique que nous étudierons par la suite).

Les chaînes musculaires posturales, constituées des muscles profonds ont donc pour fonction la gestion gravitaire et détermine en conséquence la manière dont nous nous positionnons dans le monde. Elles attestent de notre histoire corporelle et sont donc à l'initiative de toute expressivité.

C'est ce que nous renseigne Hubert Godard, lorsqu'il explique que : « le rapport avec le poids, c'est-à-dire avec la gravité, contient déjà une humeur, un projet sur le monde »<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », op.cit, p. 226

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 224

<sup>118</sup> *Idem.*

D'où, l'idée que cette musculature profonde enregistre nos changements d'états en fonction des échanges entre intériorité et extériorité. Ce qui s'anticipe sur la posture et donne au geste une qualité unique.

### *c. Pré-mouvement et Corporéité*

Cette qualité est le fruit d'une tension entre la corporéité du danseur (construite à partir de la singularité du pré-mouvement, du système musculaire, gravitaire et postural) avec sa propre construction sociale de la pensée régit par le centre nerveux qu'est le cerveau (et plus particulièrement la zone qui contrôle le langage). D'où, l'idée que dans la phase préparatoire au mouvement se joue l'être avec sa poésie, ses émotions, son imaginaire. Le danseur génère un mouvement unique et ce, indépendamment de sa volonté. Ce qui place l'infra-théâtralité dans la présence de l'individu et de son caractère comme témoignage de son unicité.

C'est ce que qualifie Walter Benjamin de valeur d'exposition, et que le danseur exulte au travers de son corps.

## 2) Construction d'une identité artistique :

Cette singularité s'inscrit par notre histoire dans notre propre corps et se traduit par le pré-mouvement. Même si elle est unique, elle évolue avec les différentes phases de l'être. Elle est cet attribut de la corporéité toujours fluctuante. C'est dans ce prolongement que se construit l'identité artistique : entre singularité et personnalité.

### *a. Définition d'une identité*

Michel Lemay, docteur en Pédopsychiatrie et professeur de psychiatrie à la faculté de médecine de l'Université de Montréal, prit comme référence par Benoit Lesage, définit l'identité comme :

La progressive structuration d'un être humain, qui, d'un état cellulaire débouche en quelques années sur une individualité distincte d'autrui mais sans cesse imprégnée par un environnement dont les projections, les attitudes, les costumes et les valeurs vont modeler son ressenti, ses modes de pensée et ses manières d'agir.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> LEMAY M., *l'éclosion psychique de l'être humain*, Paris, Fleurus, pédagogie psycho-sociale n°44, 1983, p.11 in LESAGE Benoit, op.cit., p. 443.

D'après cette citation, une identité est le fruit du processus de construction de la personne, qui le distingue des autres par sa singularité et qui ne cesse d'évoluer sous l'influence de son environnement. Elle se définit par rapport à un ressenti interne structurant une logique corporelle, ainsi que par la structure psychologique de la pensée et de l'agir.

En d'autres termes, elle est cette construction et conception de nous-mêmes, permettant de nous définir et de nous positionner par rapport à notre réalité.

Qu'en est-il alors de cette identité quand je la resitue au niveau artistique ? Pourquoi certain préfère le terme de signature artistique à celui d'identité artistique ? Quelles en sont les différences ? Et comment résonne-t-elles de manière particulière chez chacun des danseurs ?

### *b. Entre choix et Singularité*

Pouvoir [...] danser en son nom propre. Pouvoir construire sa référence, ses propres empreintes. [...] Entre le bouger et le danser entre l'agir et la danse, il y a la signature chorégraphique. C'est ce qui permet de donner un sens au bouger. Cette signature, c'est donc un choix nécessairement. C'est un choix sensible des espaces à investir, des temps, des dynamiques, des flux, des élans des relations pour composer et convoquer un univers du corps poétique, pour interpréter ses états, ses valeurs, ses émois pour masquer de son corps son empreinte.<sup>120</sup>

Cette citation de Marcelle Bonjour, employée dans les travaux d'Anne Expert, éclaire un nouveau terme par rapport à cette singularité et identité : c'est la signature.

Le danseur dans sa démarche de justification au « bouger », se construit sa propre danse dans les choix, conscients ou non, d'investir de manière sensible et singulière, la matière corporelle dans les dimensions d'espace, de flux, de temps et autres. Il évolue dans une logique qui lui est propre, passée au « filtre » de ses références et qui fait que la signature est l'affirmation des fragments choisis et conscients de cette identité personnelle et artistique.

A ce niveau là, la différence entre identité et signature artistique s'articule autour de cette notion de choix et d'affirmation, de cette singularité comme attribut de la corporéité. L'identité artistique se modifie en fonction des

---

<sup>120</sup> BONJOUR Marcelle, « Danse à l'école : relation sensible et intelligente aux artistes et aux œuvres, élan et histoire », Actes du colloque *Danse, enseignement artistique et intuition éducative*, Cannes, 24-25 mars 1995, p.49 in EXPERT Anne, op.cit., p. 39.



expériences et de l'environnement dans lesquels le danseur évolue. Et la singularité de l'individu devient comme Jackie Taffanel la définit : le « phénomène actif identitaire de chaque danseur »<sup>121</sup>.

Tandis que la signature artistique d'un danseur s'inscrit dans ce processus de choix et de mise en rapport plus ou moins conscient, d'un investissement singulier avec la matière corporelle, l'individu privilégie un certain rapport au monde qui met en place un certain type de relation à travers les expériences de schèmes de mouvements : ce que qualifie Hubert Godart de « gestes fondateurs ».

### *c. Entre schèmes et Identités :*

La qualité des mouvements reliés à ces schèmes dépend de leur intégration.

D'après son imaginaire qui dépend de son histoire, le danseur investit plus ou moins un de ces schèmes de mouvements. Sa danse réfléchit la qualité du système qu'il privilégie. Il dansera comme il se représente.<sup>122</sup>

Avec cette parole, Odile Rouquet, nous fait remarquer que la qualité de la danse de l'interprète dépendra de sa construction identitaire et de comment celle-ci l'a mené ou pas à explorer les différents schèmes musculaires et à en prendre conscience. L'intégration physique de nouveaux schèmes comprend une double intégration mentale entre attributs psychiques et ceux relatifs au travail corporel, c'est-à-dire à toute la symbolique personnelle du mouvement.

Au delà de la diversification des champs d'exploration corporelle, l'intégration se joue dans le rapport symbolique entretenu par chaque danseur avec le monde. Le vécu ne peut se dissocier du monde.

D'une manière générale, le corps est sentant sensible, ce qui implique qu'il est à la fois partie du monde et ce qui lui donne existence. Autrement dit, il n'y a plus de limites entre le corps et le monde : ils s'entrelacent dans toute sensation... »<sup>123</sup>

Les réseaux physiques mis au service du mouvement sont reliés à des intégrations personnels : c'est la relation au sol, le jeu avec la gravité, l'intégration de gestes fondateurs (exemple du repoussé, avec sa double dynamique qui permet de s'élever vers le ciel tout en s'enracinant dans la terre). Et comme le fait remarquer Anne Expert, il y a de nombreuses actions physiques « primaires » à

<sup>121</sup> Tiré de EXPERT Anne, *op.cit.*, p. 41.

<sup>122</sup> ROUQUET Odile, *les techniques d'analyses du mouvement et le danseur*, Paris, Librairie de la danse, 1985, p.6. in EXPERT Anne, *idem*.

<sup>123</sup> BERNARD Michel, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995, p.53.

revisiter pour en saisir les imperfections, ainsi que les failles inscrites dans notre mémoire du corps. Elles ont un pouvoir symbolique du fait qu'elles nous structurent et déterminent notre manière d'être au monde.

D'où la possibilité pour le danseur d'aborder l'intégration symbolique par deux chemins :

- soit en recherchant dans le mouvement selon la voie somato-psychique.
- soit en favorisant l'intégration de tel schème au niveau de sa représentation mentale, avec la voie psychosomatique.

Les deux voies sont complémentaires. Leur utilisation dépend selon les préférences de chaque personne, en fonction de l'intégration escomptée. C'est ce qui fait qu'en général le mouvement vient après le repérage des sensations et des images associées. A contrario, certaines expériences par leur résonance au sein du danseur peuvent permettre l'ouverture de champs corporels inexplorés. Anne Expert parle de cheminement du « soi » dans le corps dansant : voie de transformation personnelle, dont l'origine est la sphère gestuelle (processus de la réalisation du mouvement initié par le pré-mouvement et donc marqué par la construction sociale de l'être) en liaison avec la matière que fournit le corps (corporéité et avec toute la part d'organique et de sociale que cela sous-entend), donnant naissance à cette identité artistique. Entre l'être organique que peut être le corps du danseur et sa construction sociale qui s'exprime par sa propre représentation de lui-même (image du corps), se crée une tension qui s'alimente de l'un et de l'autre pour permettre au sein du mouvement de faire apparaître avec plus ou moins de conscience tout le patrimoine que constitue le danseur lui-même.

Là (dans la sphère gestuelle) s'élabore l'être du corps. Car le corps n'y est pas une matière centrale isolée : il s'enfante dans le gestuel pour lui faire trouver sa propre identité. »<sup>124</sup>

### 3) Rencontre entre identités et singularité :

Précédemment, nous avons vu que l'identité artistique de l'individu est à la croisée de cette singularité que dévoile la corporéité de chaque danseur avec sa conception même de la gestion du mouvement (dans le contexte artistique) au travers de l'écriture chorégraphique qui le met en scène. Entre expériences vécues, le ressenti, et les échanges entre intériorité et extériorité, elle influence toute une

---

<sup>124</sup> LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Paris, Contredanse, 1997, p.68 in EXPERT Anne, *op.cit.* p.42.

qualité du mouvement dansé. En outre, l'identité artistique se modifie en fonction des expériences et de l'environnement dans lequel le danseur évolue.

Si cette identité artistique est le fondement même de l'individualité mise en scène, comment se dévoile-t-elle à l'échelle de l'écriture chorégraphique ? Comment y a-t-il rencontre entre identité artistique et identité chorégraphique ? Quels sont les enjeux de cette rencontre au sein du corps et comment cela se répercute dans la retransmission de l'écriture chorégraphique ?

#### *a. Identité chorégraphique et identité artistique*

Le chorégraphe ayant nécessairement construit un imaginaire singulier, présent dans le mouvement, il a besoin que celui-ci se fonde dans le corps du danseur pour que celui-ci le retransmette sur scène. C'est la construction d'une représentation du corps et d'une interprétation du mouvement, en lien avec la pensée corporelle du chorégraphe.

Le chorégraphe en faisant un choix parmi les danseurs, établit une représentation individuelle du corps et fonde ainsi par l'affirmation de ses choix, un style, une signature.

Cependant ce style, au-delà de sa marque posée dans la signature corporelle, se définit également par le choix des valeurs symboliques et de son rapport au monde, c'est-à-dire dans le traitement particulier de l'espace et du relationnel.

Ce qui implique que le travail chorégraphique trouve son fondement dans le training proposé au danseur. C'est le moment où le danseur par le travail quotidien, aborde la pensée de la danse du chorégraphe petit à petit, en infiltrant les circuits symboliques et en passant dans les couches profondes du non-verbal<sup>125</sup>.

C'est ainsi que le danseur par l'intégration de l'identité chorégraphique, élabore et renouvelle sa propre identité artistique.

D'où mon intuition d'utiliser plutôt le terme de « rencontre » que de « cristallisation » des identités dans le corps du danseur.

L'écriture alors s'engage dans et par le corps du danseur, par ses savoirs, ses convictions quant à la philosophie du corps (...) Plusieurs corps circulent et sont convoqués dans le corps et la sensibilité du chorégraphe.<sup>126</sup>

<sup>125</sup> Réf. GODARD Hubert, « Le déséquilibre fondateur », *Art Press International*, Paris, hors série N°13, 1992, p.145.

<sup>126</sup> LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p.73.

La pensée d'un corps dansant du chorégraphe se retrouve dans la singularité de chaque interprétation. Et c'est ce qui permet à Laurence Louppe de dire que « les grands » laissent la place dans leur travail au corps de l'interprète, pour que celui-ci lorsqu'il est sur scène prennent une ampleur qui témoigne des débats et pensées qui ont traversés le projet chorégraphique, en accordant les partis pris corporels entre eux<sup>127</sup>.

C'est ce qui permet dans cette rencontre du processus d'appropriation de cette pensée du « corps autre » appartenant au chorégraphe et de l'interprétation personnelle que produit le danseur, de mettre en place une mémoire collective et sensible, prenant pour source le partage d'un point de vue sur le corps.

#### *b. Traitement chorégraphique de la singularité*

Comme exprimé auparavant, le chorégraphe a choisi ses danseurs. Ce choix s'exécute en fonction d'une sensibilité particulière que le ce corps du danseur dégage dans le mouvement. L'identité du danseur joue un grand rôle dans l'interprétation. En particulier, chez Dominique Bagouet, comme en témoigne les analyses chorégraphiques du chapitre 1. Il émane de la personne un certain rayonnement qui m'amène de l'état de conscience à l'état de présence :

Le corps n'est plus éprouvé comme un instrument d'une conscience, mais comme expansion de cette conscience comprise en tant qu'intentionnalité, c'est-à-dire présence<sup>128</sup>

Je retrouve dans cette citation de Benoit Lesage ce que tentait d'exprimer en ces termes Michèle Rust dans son intervention « âge du corps, maturité de la danse, témoignage d'un parcours de danseuse ».

La rencontre de ces présences singulières et individuelles participe à l'élaboration d'une qualité et d'une sensation particulière scénique : c'est ce qui a permis dans la compagnie Bagouet de réunir et de construire une cohérence et une homogénéité parmi ces corps hétéroclites : une mise en "trouble" par l'ouverture et la disponibilité des corps provoquée dans cette rencontre.

---

<sup>127</sup> *Idem.*

<sup>128</sup> Lesage Benoit, *op.cit.*, p. 227.

*c. En résumé*

Chaque interprète et danseur développe une identité artistique singulière dans le mouvement, au travers de leur ressenti et en fonction de ce qu'ils sont en l'état présent. Cette « marque » corporelle personnelle est à l'origine du style du chorégraphe, par son positionnement dans l'assimilation des fondamentaux du mouvement, et sa représentation corporelle. Elle est l'aboutissement du processus d'individuation de l'écriture chorégraphique, permettant de formuler une signature « en corps », et développant l'identité chorégraphique du créateur.

Le danseur chemine lui aussi dans un processus d'incarnation de lui-même. Dans la place qu'il prend au moment du processus de création, dans sa recherche d'une qualité intrinsèque au mouvement, il développe toute une conscience de l'être qui lui permet de s'affirmer en tant qu'individu dans sa danse.

Il s'imprègne du ressenti corporel du chorégraphe pour en restituer une interprétation unique. D'où, l'idée d'une rencontre entre corporéités et identités au sein de la production, réunissant les membres d'une même compagnie autour d'une matière corporelle collective.

Dans le cas de la Compagnie Bagouet, c'est ce qu'exprime Bernard Glandier ou Sylvie Giron en parlant d'un esprit bagouétien au sein des danseurs plutôt que de parler d'un corps bagouétien, qui tend plutôt vers l'idée d'un corps collectif unique.

Dans cette rencontre, il y a transformation et évolution de l'essence même de chacun. C'est ce que Catherine Legrand dans « Danser comme une excuse exprime dans sa vision de ce que sont les enjeux d'une interprétation. C'est la mise en place d'un questionnement de l'intime qui puise au cœur même de la faille de l'être et met en place une altérité comme valeur principale de l'interprète. Rapporté à l'échelle de la personne, qu'est-ce que cela engage de soi ? Comment ses rapports s'établissent et permettent cette rencontre ?

### **III. Entre rencontre et questionnement de l'intime :**

La nature des rencontres entre individus peut donner une multitude de possibilités d'interactions qui s'en suivent. Entre fascination et rapport autoritaire, les liens entre chorégraphe et danseur/interprète ne sont jamais évidents : les danseurs étant au service du chorégraphe, et le chorégraphe ayant besoin des danseurs pour supporter et rendre possible la réalisation de ses projets.

Et puis, il y a l'idée de révélation par exemple dans le cas de Christian Bourigault avec Dominique Bagouet. Dans mon entretien avec lui, celui-ci me confiait que Dominique Bagouet avait cette intuition très juste sur la perception de la personne de l'interprète et son devenir. C'est-à-dire qu'il arrivait à saisir la teneur de chaque individu pour le pousser et l'aider à mettre au jour sa propre matière corporelle.

C'est aussi l'exemple de Michèle Rust, avec l'idée de conception et de rapport au corps. Par sa rencontre avec Dominique Bagouet et la mise en place dans les cours technique d'outils servant à affiner la conscience et le ressenti du corps, il lui a été permis de changer l'image de son corps et à trouver sa réelle justification d'être sur scène.

Dominique Bagouet avait cette perception des danseurs, qui lui permettait au niveau du travail technique de les faire évoluer vers une matière du corps propre à chacun, et qui leur permettait de se révéler à eux-mêmes.

Ce travail a été rendu possible par un travail technique très exigeant et rigoureux par rapport à la demande, mise en place pendant le training. Au vu de ma recherche sur Dominique Bagouet, j'en conçois que le training n'était pas seulement là pour entretenir le corps des interprètes, mais pour le rendre disponible et surtout conscient des enjeux mis en place au sein de l'écriture.

Ce qui m'amène à m'interroger sur la propre démarche interne de l'interprète par rapport à la demande. Par quels procédés, l'interprète arrive-t-il à se rendre présent et investit dans l'écriture chorégraphique ? Pour quels enjeux et finalités ? Comment au final pour l'interprète, cette part de liberté dans l'interprétation, rendue possible par la maîtrise de ses outils, amène à la notion de responsabilités et de compromis par rapport au chorégraphe ?

## 2) Interprétation - Un questionnement de l'intime :

Il m'apparaît clairement à ce stade là de ma réflexion que j'ai employé de nombreuses fois le mot interprète au même titre que danseur. Il existe pourtant une infime différence entre les deux statuts : le danseur est celui qui exécute la danse dans une optique mimétique à celle du chorégraphe, tandis que l'interprète tend à incorporer la démarche pour mieux en restituer l'essence avec sa propre approche au mouvement, me semble-t-il.

L'interprète, est ce lien entre la conception et une vision d'un corps, formulé par le chorégraphe, et sa propre incorporation du processus de création qui laisse entrevoir les différentes évolutions de la pensée ? Mais qu'en est-il réellement du travail d'interprétation ? Quelles sont les « moteurs du vivant ?

### *a. Notion d'engagement et de désir : impulsions du mouvement*

Pour chaque formation artistique entreprise, que ce soit en danse ou en théâtre, je me suis toujours interrogée sur mon rapport au corps et mon propre désir de danser ou de jouer.

Une des premières réponses qui s'est formulée face à ce désir en danse a été le fait, que je ne pensais à rien d'autres que de faire. Moment d'arrêt sur mon questionnement intérieur et mes peurs...Une manière de m'oublier pour mieux m'exprimer.

Par contre pour ma formation en théâtre, celle-ci a été mon besoin de me réconcilier avec la parole : désir de par le jeu de mieux comprendre la réalité qui m'entoure.

Lorsque je suis en scène, il se pose immédiatement la question de « mon corps ». Durant ma formation de danseuse contemporaine au sein d'un conservatoire, je ne m'étais jamais posée la question en terme « d'embarras » lié à mon corps. Mon corps ne servait alors que de support à la danse. L'enjeu était de promouvoir les gestes /mouvements dans un espace temps particulier, avec une dynamique variant selon la chorégraphie du moment. Après analyse, c'est comme si la danse était un moyen détourné pour exprimer ce que je ressentais mais sans jamais révéler ce « vrai moi » nature intérieure de mon identité.

Hors quand, en théâtre, j'ai dû investir un personnage, il m'est apparu tout de suite qu'il y avait des tensions en moi, et qu'il m'était plus facile de tomber

dans des manifestations caricaturales du personnage pour m'y « planquer » plutôt que de me saisir de ce que j'étais pour l'incarner.

En résumé, que ce soit en danse ou en théâtre il est très facile de se cacher derrière les gestes ou la parole pour ne pas révéler cette part de nous, si révélatrice de notre intériorité (image de la carapace).

Ce que j'appelle « manifestations caricaturales » sont de différentes natures : soit on réduit le personnage à un trait de caractère, soit elles se manifestent par certains tics, témoignages inconscients de ma volonté à signifier une présence en tant qu'être social construit. Je me suis créée, par des codes implicites, ma propre « identité » (qui n'est qu'une revendication d'appartenance sociale) et en conséquence quand j'arrive sur le plateau, l'espace se remplit de nombreux signes brouillant la lecture de ce qui est vraiment essentiel. D'où l'entrée dans un sur-jeu : un sur-jeu du « moi ».

C'est comme si ce qui définissait mon corps en cet instant, dans l'espace scénique, ne suffisait pas à signifier ou du moins à produire du sens. Tous ces ajouts parasites sur l'action sont les multiples témoignages d'une carapace protectrice. Bien sûr, ces « tics » se manifestent différemment selon les personnes (froncement de sourcils, cou en avant, hochement de la tête), comme s'il y avait fragmentation du corps. Cette manifestation des tics incarne une tension entre l'égo du comédien façonné par toutes les constructions sociales en tant qu'individu, et la pudeur de se donner entier, tel quel, sur scène.

En ce qui concerne la danse, il y a le parallèle avec l'image de conscience du mouvement, qui appliquée, donne à voir deux états extrêmes : la démonstration du contrôle du mouvement ou bien quelqu'un qui est lui-même concentré sur lui-même et qui s'oublie au service du mouvement et devient en conséquence un signe de la danse.

Comment je mets au service de ma parole ce corps ?

En formulant ma pensée en ces termes, cela implique qu'il y ait un « moi » existant en-dehors de mon corps, hors ce n'est pas possible. Ce que j'entends par ce « moi », incarne tout ce qu'il y a de structures et d'apprentissages sociaux qui m'ont permis de me constituer une identité. C'est ce que nous avons vu auparavant. Ces marqueurs me définissent au quotidien.



Cette démarche de raisonnement est très révélatrice du problème que soulève le regard que l'on pose sur notre corps, sur la part d'engagement à assumer, sur les fondements du désir, et la part de responsabilité que cela engendre lorsqu'on est sur scène : en bref cette tension est engendrée par l'inscription profonde dans notre société de cette conception dualiste du corps de Descartes<sup>129</sup>.

Si je me suis permis de raconter ma courte expérience de la scène, c'est parce qu'elle m'a suggérée ma problématique de recherche.

C'est la fameuse question du corps mis en scène avec la question du « sens en devenir » dans le rapport à la matière. Ce qui, formulé à l'échelle de chaque danseur, les oblige à travailler sur eux-mêmes. C'est aussi ce qui engendre un type de regard sur les danseurs en mouvement.<sup>130</sup>

Cela en revient aussi à Michèle Rust, lorsqu'elle parle à un moment donné de justifier son accès à la scène. Ce n'est pas une simple question de motivation ou de concentration sur soi-même par rapport au mouvement (et qui peut être perçue comme une conception égocentrique de la scène).

C'est trouvé par l'écoute de son corps une unité organique qui met en place un nouveau rapport au corps non plus comme partenaire ou outil de travail : une exploration de la relation entre la sensation et le désir d'inscrire le mouvement dans un certain espace, avec une impulsion du mouvement retraçant une dynamique vivante.

Tout mouvement, à l'origine, provient d'une sensation vécue qui avec le temps s'est codifiée. Petit à petit, la sensation à l'origine du mouvement se perd dans la finalité de la forme. Le danseur doit essayer de retrouver cette sensation originelle, pour redonner au mouvement toute sa logique intrinsèque et favoriser son déploiement organique.<sup>131</sup>

C'est ce que j'appelle la réintroduction du « moi » dans l'écriture (et non du « je ») pour inscrire le mouvement dans un espace dynamique vivant. Entre l'incorporation du travail de l'écriture et des enjeux artistique, l'interprétation émerge de l'équilibre entre la volonté du danseur et sa logique corporelle. Cela sous-entend de « lâcher le volontaire » pour n'accéder qu'à l'essentiel. Il ne s'agit

---

<sup>129</sup> Cf. DAMASIO Antonio R., *L'erreur de Descartes - la raison des émotions*, Paris, éd. Odile Jacob, 2001, 396 pages.

<sup>130</sup> Cf. à Jackie Taffanel in EXPERT Anne, *op.cit.* p. 18.

<sup>131</sup> EXPERT Anne, *ibid.*, p. 26.

aucunement que le danseur doit perdre toute volonté de faire et d'agir. Il doit simplement laisser une place à la logique du corps, pour permettre au spectateur d'accéder à une autre dimension du mouvement.

Le corps et le mouvement sont libres quand la volonté arrête de les limiter. Cela donne à voir une sensation d'aisance. Et c'est ce qui donne cette idée de virtuosité pour certain chorégraphe (comme Dominique Bagouet avec ses danseurs), même si elle n'est qu'un élément secondaire par rapport à la finalité masquée du geste : simplicité, profondeur, pureté du geste.

*b. Remise en question de la pensée instrumentale dualiste*

Dans cette recherche de l'équilibre entre volonté et logique corporelle, celle-ci s'établit dans la remise en question du modèle de la pensée instrumentale dualiste. Le « je » se met au service du corps et établit ce lien entre corps et fonctionnement organique dont la nature est non-égotique.

Le danseur doit accepter que l'impulsion du mouvement puisse se trouver dans la part de non-contrôle partiel : c'est-à-dire accepter que le corps soit juste là. Ce qui alimente une sensation très déstabilisante pour celui qui la vit, du fait que les choses échappent et se font malgré l'interprète : c'est la première formulation d'une expérience de l'altérité, qui par l'ouverture des possibilités qu'elle rend compte, peut être insupportable pour certain.

C'est l'acheminement vers un questionnement du « moi » prit comme source d'interprétation, où l'enjeu se situerait dans la part de ressenti et d'un non-contrôle de celui-ci. Il s'agit de reconstruire une unité du corps entre volonté et ressenti. En conséquence, cela demande d'accepter ce « lâcher prise », de le comprendre pour mieux ouvrir la possibilité d'un cheminement dans le mouvement avec et à travers le corps.

Et comme le précise Paul Ardenne dans *L'image corps-figure de l'humain dans l'art du 20<sup>ème</sup> siècle*<sup>132</sup>, la création contemporaine propose cette destruction de l'homme cartésianisme, maître et possesseur de toute chose, en mettant en doute le sujet et de manière corrélatrice la mise en pièce de la figure : c'est le cri aigüe du narcissisme et du renouvellement de la foi dans l'être.

---

<sup>132</sup> Cf. ARDENNE Paul, *L'image corps-figure de l'humain dans l'art du 20<sup>ème</sup> siècle*, Paris, ed. Du Regard, 2001, p.157.

Cette culture artistique du solipsisme<sup>133</sup> pour un artiste, c'est l'importance d'être exilé en soi, de créer à partir de là son propre univers. Cela ramène à un travail sur l'essence et les origines du geste pour mettre en jeu sa charge émotive et symbolique, par l'apport du trajet énergétique pris par le corps vivant de l'interprète.

En conséquence la notion de conscience est toujours présente. Mais comme le dit Benoît Lesage : « la conscience est toujours conscience de quelque chose. Elle n'existe que dans sa révélation. »<sup>134</sup>.

C'est parce que la conscience de l'interprète est active dans son ressenti et dans la tentative de ne pas s'arrêter au signifié du mouvement, qu'il y a rupture avec le volontarisme. L'interprète est au cœur alors de ce jeu entre les limites qu'instaurent parfois l'esprit et les possibilités d'ouverture qu'offre le corps.

Cette dualité n'est pas formulée comme celle de Descartes où l'esprit, l'âme prime sur le corps.

Dans cette situation le corps redonne toute sa matérialité à l'esprit en lui montrant toutes les inconnues à découvrir (où à redécouvrir). Et d'ailleurs, plutôt que d'utiliser le terme de dualité intérieure, symbolisant cette liberté prise par rapport à la volonté et au « je » de l'individu, j'emploierai plus facilement cette notion de « jeu », qui incarne cette tension de l'entre-deux et qui pour moi se recoupe dans ces paroles de José Gil, lorsqu'il dit :

Le danseur est un être double. Une trop banale constatation, si l'on ne se souvenait que bien souvent le double est une parade à la multiplicité. Le danseur en tant qu'il est danseur, est régi par cette économie particulière de l'être fondé sur le moi et l'image du moi.<sup>135</sup>

Cela démontre la tension qui se crée au sein du danseur entre ce qu'il est dans le temps présent (le « moi ») et ce qu'il projette et qu'il voudrait asservir pour tendre vers un modèle. Ce qui confirme l'usage de l'expression « être double » pour le qualifier. L'idée de « lâcher prise » alors, évoquée précédemment, se réalise par rapport à ce double du danseur qui correspond à l'image projetée.

---

<sup>133</sup> « Conception selon laquelle le moi avec ses sensations et ses sentiments, constituerait la seule réalité existante. » in FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, op.cit., p. 183.

<sup>134</sup> Lesage Benoît, « Différents regards sur le corps dansant », in ARGUEL Mireille (s. dir.), op. cit., p. 243.

<sup>135</sup> GIL José, « Le corps, l'image, l'espace », in NICLAS Lorrina (s. dir.), *la danse, naissance d'un mouvement de pensée*, Paris, Armand Colin, 1989, pp. 70-77 in Lesage Benoit, *le corps en présence ; une approche plurielle du corps dansant*, Loc. cit., p.437.

Cette démarche alors se dissocie de toute démonstration du mouvement et toute la part de volontarisme qui pourrait être associée au danseur.

Cela met en place alors la question de motricité qu'emploie le danseur pour incarner l'écriture, sans une dimension volontariste qui réduirait sa projection et la portée symbolique.

### c. Motricité et présence

Il me faut tout d'abord différencier ce qu'est la volonté et le volontarisme, du fait qu'ils n'ont pas la même répercussion au niveau de leur emploi dans le cadre de l'individu mis en scène. L'un correspond à un aspect qui traduit la personnalité de l'individu tandis que l'autre se répercute sur le comportement et donc sur le mouvement.

Dans le volontarisme (ou motricité volontaire), il y a la négation de la présence du corps de manière inconsciente. Involontairement, il y a mise en place d'un fonctionnement autonome : faire vite sans prendre en considération toute les données corporelles. En ce qui concerne la volonté, celle-ci peut se définir comme la capacité à savoir se gouverner et se conduire. Ce qui n'exclue pas, mais au contraire implique l'éducation et le contrôle partiel de l'involontaire.

Benoît Lesage dans son travail de thèse aborde deux types de motricité : volontaire et involontaire (qu'il nomme aussi de cybernétique).

La motricité involontaire ou cybernétique, gère le processus de réflexes innés. Elle est activée par finalité fonctionnelle, soit par des stimulations extracorporelles (poids, pression, poussée, vibrations,...), soit par des stimuli imaginaires avec l'utilisation d'images en danse. Cela rend le mouvement plus libre ou plus léger, car cela fait appel à la musculature profonde, et détourne ainsi l'attention de la difficulté ou de l'effort à fournir. La musculature superficielle, comme par exemples les muscles phasiques, ne supporte pas un effort long et soutenu ; ils laissent la place aux muscles profonds qui ont une énorme capacité de résistance et permettent d'articuler le squelette. Les muscles superficiels ne font normalement que compléter l'action. Cependant, comme les muscles posturaux sont très difficiles à percevoir, les danseurs et autres sportifs, utilisent la musculature superficielle avant la musculature profonde ce qui engendre à un moment des tensions périphériques qui viennent parasiter la libre circulation du mouvement. C'est ce qui explique la négation du corps dans le volontarisme : car

voulant une réponse rapide et directe l'individu fait appel à sa musculature superficielle et perd cette unité organique que la musculature profonde met en place puisque elle relie l'entièreté du corps au squelette.

Et c'est pourquoi, parfois quand la fatigue surgit, les chaînes musculaires profondes peuvent prendre le relais et soutenir le mouvement, en lui donnant une qualité fluide. Dans cette situation là, le corps est obligé de s'adapter. Il fait appel alors à des réflexes archaïques. Et c'est ce qui donne cette idée de présence au corps.

Jackie Taffanel, chorégraphe prise comme référence par Anne Expert, qualifie les chaînes musculaires profondes de « muscles de l'être » : puisqu'elles sont rattachées au squelette, elles font le lien entre le corps et l'être. L'enjeu final pour l'interprète est d'approfondir cette motricité involontaire, par le développement d'une conscience du corps de plus en plus fine.

Si je fais le lien avec le travail de verticalité de Dominique Bagouet, le statut du danseur change alors. Le mouvement rayonne à partir du centre, ce qui donne cette qualité de présence en tant qu'être sensible dans le mouvement, et dans la perception des choses et des autres. En outre, Jackie Taffanel émet cette autre remarque du comment cette conscience du centre, et « la manière dont "ça te travaille", [...] fait la différence d'épaisseur de la présence »<sup>136</sup>.

Ce qui s'en dégage, elle le nomme "émanation d'êtres", et que chez Bagouet les danseurs en parlent en termes de personnage (attribuant à cette notion toute une dimension de l'être qui dans un contexte plus général est réduit au psychologique). Il est alors possible de mettre en relation, la présence de l'être dans le mouvement avec la profondeur du geste.

Repris dans le contexte du travail de la Compagnie Bagouet, les séquences gestuelles sont souvent nommées par les danseurs comme « des petits rien, des petites choses » (exemple de Michèle Rust dit dans le documentaire « planète Bagouet », ou bien dans son intervention utilisée précédemment dans le chapitre 2). Cependant c'est par la présence d'une « intériorité de l'être », qu'il y a possibilité de parler de virtuosité. Anne Expert renforce cette idée de valeurs de qualité de la danse, rendue par ce travail d'intériorité, avec le développement de cette conscience des couches profondes, des « structures de soubassement ».

---

<sup>136</sup> EXPERT Anne, *op.cit.*, p. 31.

Le corps est une entité organique mais ses structures sont reliées à des fonctions symboliques où l'être "habitant" trouve dans la matière même une expression de sa présence. Nous retrouvons la relation d'interdépendance déjà soulevée, ici entre structure corporelle et ce que nous pourrions appeler "l'âme" ou la sensibilité du mouvement.

En ce qui concerne le travail de Dominique Bagouet, cette sensibilité au mouvement se traduit par la recherche d'un mouvement simple et épuré, pour creuser l'être de l'interprète et lui permettre de prendre toute sa place au sein de l'écriture chorégraphique. La conséquence de ce travail d'incorporation plus que d'intériorité se situe au niveau du travail technique du training pour la compagnie Bagouet. Cela devient l'enjeu premier pour chacun des interprètes.

Ce qui amène à une autre étape dans le travail de corporéité et de motricité involontaire : l'autoréflexivité du mouvement.

Abordé par Michel Bernard dans son article « Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine »<sup>137</sup>, il l'a défini comme étant le désir constitutif de tout processus expressif au sens étymologique du mot, permettant un retour de la corporéité sur elle-même.

Le mouvement prit comme parole du corps, avec pour unité la phrase gestuelle, permet à l'interprète de réaliser dans l'instant et dans la matérialité du moment, un retour sur lui-même, donnant lieu à une dynamique qui lui est propre.

La pulsion auto-affective présuppose un danseur extrêmement disponible et réceptif à ce qui se passe dans son corps.

Touché par les événements intérieurs auxquels il se rend disponible, l'autoréflexivité lui permet de devenir réceptif et actif à la fois. C'est la construction d'un jeu alors entre son ressenti et l'expérience même du mouvement : c'est ce que Catherine Legrand témoignait dans son interview (chapitre2). Et c'est ce qui m'amène au cœur de l'interprétation et qui rattrape la notion de dualité et de lâcher prise du « je » abordé plutôt dans le chapitre, et qui me permet m'amène maintenant vers l'idée du mouvement pathique ou affecté.

La perception du mouvement donne déjà lieu à une interprétation, une construction qui donne sens à l'éprouvé. Cependant, le mouvement pathique se

---

<sup>137</sup> BERNARD Michel, « Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine », in *La danse, Art du 20<sup>ème</sup> s.*, Lausanne, Payot, 1990, pp. 68-76.

rattache au domaine de l'éprouvé syncrétique, qui est le moment originaire de la perception : phase préréflexive.

D'après la logique de Strauss Erwin, réf. de H. Maldivey, *le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Strauss*, percevoir c'est déjà interpréter. Pourtant il ne s'agit pas d'interpréter les gestes du chorégraphe pour simplement répondre à la logique du chorégraphe. Il y a toujours un moment où le mouvement échappe au chorégraphe, où l'interprète même lui donne sa propre dimension sans y prendre une part de contrôle dessus.

C'est ce qui fait la force de Dominique Bagouet et que tente d'expliquer Christian Bourrigault dans l'interview : avec cette intuition et cette confiance dans l'interprète, il a pu développer une écriture chorégraphique qui a prit toute sa profondeur, à partir du moment où elle a su se focaliser sur cette dimension de l'humain, de l'individu.

## 2)La faille de l'être :

La conscience des corps de chacun fait que le mouvement prend lui-même une ampleur autre, qui multiplie les lectures selon le vécu de chaque spectateur. C'est-à-dire qu'il donne à voir l'essence même de l'écriture, ne rajoutant aucune donnée sur le sens. Il génère ainsi un espace de compréhension pour que le spectateur puisse prendre sa place dans l'interprétation de la danse. Rien ne lui est imposé alors. Il n'est plus passif. Cette espace peut être conçu comme la ligne fine de limite entre le signifié et le signifiant.

Pour l'acteur ou le danseur, cette ligne est souvent explorée en termes de « faille », de « rupture », « de manque » selon le point de vue où l'on se place.

### *a. Première approche sensible et personnelle*

L'une des expressions qui me soit revenue souvent dans mon exploration d'apprentie comédienne fut la « création du manque » : autrement dit laisser choir le signifié pour accéder au signifiant de l'action. De manière concrète, cela se manifeste à l'intérieur du corps comme l'acceptation d'être dans du « rien ». Ce « rien » est dans le moment, où l'on décide de n'être plus à l'écoute que de l'autre, et d'accepter de ne pas savoir ce qu'il peut se produire entre les corps, la parole.

Laisser résonner la parole de l'autre et la mienne sans vouloir absolument contrôler le sens qui peut en sortir. N'être plus qu'un entre le « moi » (ce que je suis consciente), le « je » (que Lacan appelle aussi le « sur-moi ») et le « ça » (la représentation inconsciente). En un mot, arriver à l'adéquation de ces trois strates et que la psychanalyse nomme point de capiton.

Lorsque cela arrive, il se crée à l'intérieur de moi, une sorte de tension. C'est comme si je pouvais saisir alors le réel, il s'ouvre devant moi des perspectives gigantesques. Les premières fois cette nouvelle liberté d'action a été très dure à accepter, car elle remet en cause toutes ces questions d'égo et de « fabrication d'identité ». Cela va de paire avec cette notion aussi de perte : accepter de perdre, de lâcher prise sur un contrôle du rendu de « l'image ». Il y a alors compensation par la création de manque, et donc paradoxalement, dans ces mouvements d'énergie, il y a production du « désir de ... » (de l'autre, de partage, d'adresse à l'autre, ...). La tension devient pulsion. L'acte de jouer prend pour enjeu de mettre le corps comme frontière entre soi et l'autre.

#### *b. Création par le Manque et la perte*

Humaniser un corps, c'est l'envisager dans sa réalité organique, sensible poétique et imaginaire, mais aussi dans sa dimension existentielle. Il est cette réalité et ce témoin de notre présence au monde. C'est par l'instabilité des sensations qui se meut en lui que nous éprouvons.

C'est cette instabilité et organicité qui nous permet en tant qu'être humain de nous faire évoluer et donc créer.

La création présuppose à sa base une part de manque. C'est à partir de ce manque, qu'il y a engendrement d'une tension au sein de l'interprète, et qui le pousse et l'amène vers un ailleurs. C'est le signe du désir : révélateur d'un espace entre contrôle et l'inconnu, entre la construction et l'instinctif, entre la construction sociale de la pensée et l'organicité du corps.

Cet espace correspond à une faille qui se creuse dans l'existence même de l'être et dont l'interprète use pour révéler sa propre humanité, réalité, vérité.

En fait, c'est bien dans cette faille du savoir sur l'organisation corporelle que la danse contemporaine n'a cessé de se frayer ; elle ne recherche pas un modèle mais un geste profondément



original, en rupture avec l'ordre cognitif et sémantique préalable.<sup>138</sup>

Bien sûr, cette réflexion a été formulée majoritairement post-Bagouet. Cependant, elle a trouvé ses origines dans son époque. Et Dominique Bagouet, par son travail chorégraphique en relation avec ses interprètes, a fait partie de ces créateurs à l'origine de cette réflexion.

La faille de l'être a pour métaphore la correspondance corporelle, l'organicité du corps, l'espace interne viscéral, ce fonctionnement où le volontarisme en est à l'extrême opposé et où l'individu perd « sa toute puissance égocentrique » pour entrer dans cette part d'inconnu. Elle génère cette part de vivant dans la pulsion et la dualité, qui développe une créativité par rapport à une recherche spatiale et dynamique, et par rapport à « l'autre ».

D'où la nécessité du lâcher prise comme nécessité à la créativité et donc à la vie propre du mouvement.

En acceptant de perdre ses repères (non pas techniques mais dans la question du signifié), qui représente à nos yeux une certaine image/ identité, et qui peut être assimilée à un masque, il y a création d'une sensation de vide, qui découle sur de l'inconnu. C'est ce ressenti qui marque par l'expérience vécue, l'intériorité de chacun et fait émaner de l'interprète une présence forte, signe d'une ouverture et disponibilité de celui-ci.

Etudié au moment du processus de création, cette faille met en place toute une dimension au sein de l'interprète, qui l'entraîne toujours à être sur le qui-vive (exemple fourni par Catherine Legrand). C'est aussi par elle qu'il y a possibilité de régénérer du vivant, de redécouvrir le mouvement.

Peter brook utilise une très belle image pour expliquer ce phénomène de faille ; celle d'une poupée trouée : une statue de terre percée, que l'on remplirait de sable. Le sable symbolise l'expérience, le vécu, la matière. En s'échappant de la poupée, il montre cette idée de circulation d'énergie. Toutefois le sable laisse des traces à l'intérieur, au niveau des trous, et à l'extérieur. Ces traces nous racontent l'histoire, et selon que l'énergie et l'expérience se déroule les usures ne sont pas les mêmes. Dans le cas où la poupée est pleine, si l'on bouche les trous, alors il n'y a plus de circulation de l'énergie, et donc plus de possibilités de transformation. Lorsqu'on redécouvre les trous, le sable usant la terre, rend la

---

<sup>138</sup> Godard Hubert, « Le déséquilibre fondateur », *op. cit.*, p. 145.

poupée autre. En poussant la métaphore à l'extrême, on peut même dire que le sable à l'intérieure de la poupée, creusant des sillons par son écoulement, emporte des éléments terre et les projette dans un mélange vers l'extérieur.

Il en va de même pour le corps mis en scène. Ce corps, de l'interprète, déverse au travers de l'écriture tout un flot énergétique, qui témoigne d'un vécu pendant le processus de création, qui a imprégné toute la danse et le retransmet par cette présence particulière.

C'est l'individualité même qui constitue le danseur, qui le transforme par rapport à ce questionnement du « soi » (qui peut être reformulé sous la forme du « moi »), et par rapport au regard que lui renvoie autrui. Et c'est parce qu'il y a travail d'incorporation du geste, qu'il y a possibilité de rendre lisible l'écriture chorégraphique. D'où, une expressivité « naturelle », en opposition à celle fabriquée par l'être social et qui rentre alors dans le sur-jeu et renferme l'action sur elle-même.

### 3) l'autre et la créativité :

La faille de l'être et le questionnement du « moi » sont des démarches de prise de conscience pour l'interprète. Cependant, elles ont parfois du mal à s'exprimer verbalement, d'où l'idée d'un processus de l'intimité. C'est ce que Catherine Legrand exprimait dans son interview lorsqu'elle disait :

[...] s'exprimer publiquement sur les mécanismes de création me paraît impudique et déplacé. Ce que nous essayons de faire sur scène et comment nous le faisons est de l'ordre de l'intime et ne peut être dit que dans un certain contexte.<sup>139</sup>

C'est par cette pensée autour de l'individu, qu'il y a possibilité de se rendre compte de sa « valeur » et de son pouvoir.

Toutefois, l'écriture chorégraphique ne laisse pas toujours cette place à la singularité de l'individu. Cette conception du danseur, non comme un simple corps dansant aliéné, mais comme individu au service d'un projet artistique permet de donner une dimension et un pouvoir politique au monde de la création.

Cette rencontre entre créateur et interprète, c'est l'affrontement de deux regards sur le monde, qui le questionne par le corps, et qui par le système de représentation retransmet leur impression par ce même corps, chacun avec un

---

<sup>139</sup> LEGRAND Catherine, « danser comme une excuse » op. cit., voir annexe n°4, b), p. 174.

investissement particulier dans le projet artistique. Ce qui sous-tend de nombreuses questions au niveau de la relation chorégraphe/interprète : Quelles sont les implications du projet artistique par rapport au couple interprète / chorégraphe ? Jusqu'à quelle limite, il y a mise en scène de l'interprète ? Quelles sont les conditions sous-entendues lorsque l'interprète expose son corps ? Quelle hiérarchie, pour quel type de création ? Quelles en sont les exigences ?

*a. l'identité à l'altérité*

Parler de l'interprète, c'est parler de son engagement par rapport à un créateur. L'interprète en danse, c'est celui qui fait connaître les volontés, les sentiments du chorégraphe, tout en y « réinjectant » sa propre part identitaire.

Cette formulation des états de l'être qui alimente l'individu mis en scène, devient la source même de ce que constitue la base de son interprétation. Il ne s'agit pas de dire que l'interprète est une forme évoluée du danseur, et que le danseur n'est qu'un exécutant se limitant au mimétisme du chorégraphe.

Implicitement, sa relation au chorégraphe n'est pas tout à fait la même. La prise en considération de l'individu avec son identité artistique est beaucoup plus revendiquée lorsqu'on parle d'interprète. C'est pourquoi avec le décalage entre conception et application dans la réalité concrète, les termes de danseur et d'interprètes sont souvent interchangeables.

Si je me permets de faire cette remarque maintenant, c'est que jusqu'à présent ma réflexion était équivalente, que ce soit pour un danseur ou bien pour un interprète. Cependant, si je m'applique ici à distinguer l'interprète du danseur, c'est parce j'ai l'intuition que la conception de la pensée par rapport aux attentes chorégraphiques ne sont plus tout à fait les mêmes.

Entre interprète et chorégraphe le projet artistique est souvent en lien avec une démarche intellectuelle. Celle-ci se construit et s'alimente dans la rencontre de ses deux regards. Bien sûr, le chorégraphe reste le garant du projet et de ce fait, il a le rôle de faire évoluer la démarche en gardant une cohésion logique par rapport à ses choix finaux. Le travail d'une œuvre contemporaine n'est donc pas dans une attente ou une réponse, mais dans la recherche d'un désir actif, avec pour enjeu une remise en question.

L'identité artistique se construit à partir des divers apprentissages et expériences de vie, comme nous l'avons vu précédemment. Elle ne peut se faire en d'autre partie, qu'à partir du regard d'autrui et de la relation à l'autre. C'est ce qui fait qu'au niveau de l'interprète, il y a une maturité du corps et de la pensée, cultivée par ce rapport à la réalité de ce que qu'il est et vit dans l'instant, mais aussi par rapport à ce qui se passe aux alentours.

En basculant sa perception, il intègre symboliquement le rapport à autrui, selon certaines modalités de sensations, d'évidence et de présence, de révélation à lui-même. Il définit sa singularité, tout en trouvant simultanément ce qui peut coexister et naître de cette relation.

Il ne suffit pas de comprendre et de jouer avec les concepts. L'interprète a besoin de les intégrer charnellement dans des attitudes concrètes avec les autres, pour ensuite pouvoir les dépasser et tendre vers cette altérité.

L'identité même, si elle puise ses origines dans la corporéité de l'être, ne peut s'établir qu'au travers du regard de l'autre. Pour l'interprète, c'est sa relation au chorégraphe, qui l'aide à se définir à se positionner. C'est par lui que l'interprète arrive à se révéler à lui-même, à travers de l'expérience collective : c'est le travail de mise en jeu. L'interprète est acteur de l'œuvre tandis que le chorégraphe en est le porteur.

Cette culture du sensible, demande un engagement fort de la personne, mais qui est soutenu par le regard et la présence du chorégraphe, qui, garant du projet, lui redonne toute sa puissance. C'est pour cela que la notion d'échange est importante, car c'est par elle qu'il y a possibilité de construire une exposition du vivant. Ce qui implique également une grande confiance et une compréhension (des limites pour le chorégraphe et des enjeux chorégraphiques pour l'interprète) entre les partenaires créatifs.

Le rôle du chorégraphe est d'amener le danseur à se trouver, à accepter d'émettre une identité sans pouvoir en contrôler l'existence. Il y a construction d'une recherche de l'affinement de l'endroit de relation, de non-normalisation : un endroit de résistance.

C'est un paradoxe : tu crées un espace ouvert mais où il y a de la résistance, c'est-à-dire de l'inconnu (...).Déranger l'autre. Attention à la connivence. Quand ça ne résiste plus, c'est-à-dire quand il n'y a pas la part de mystère et de secret, ce que

disait Amoyel et que j'aimais bien, "quelque chose qui échappe", ce qui est révélé de toi et que tu ne sais pas de toi.<sup>140</sup>

Le lien qui découle de cette résistance c'est l'idée d'altérité. C'est la gestion pour le chorégraphe du paradoxe entre adaptation et négociation de la part intime qui fait de la danse de l'interprète, une danse « qui vienne de lui ».

Cependant elle implique pour l'interprète, cette part de non contrôle qui l'amène vers cette altérité de la gestion du mouvement : « c'est en définitive laisser apparaître le corps dansant non seulement dans une technique maîtrisée mais dans une résonance poétique singulière à l'être dansant... »<sup>141</sup>.

Ce travail d'interprétation se rapporte alors à un travail sur la singularisation et sur l'autonomie de la personne. L'interprète par son vécu se construit un savoir-faire dansant, qui met en place une intentionnalité dans le mouvement, et qui lorsqu'il est mis en situation de contraintes et de prises de risques par le chorégraphe, lui donne cette forme de pouvoir ambivalent.

Ce qui interroge sur la possibilité de connivence entre chorégraphe et interprète : celle-ci ne peut être mise en place que dans une certaine limite. S'il y a connivence, c'est dans le fait qu'il y ait un rapport au corps entre formation et recherche corporelle qui s'inscrit dans le corps de l'interprète et qui est produit par le chorégraphe. Il en va donc de la responsabilité du chorégraphe, s'il y a aliénation du corps.

Dans ce sens, Dominique Bagouet avait des exigences très rigoureuses par rapport à sa démarche artistique, décrit Olivia Granville à l'intervention « Chorégraphe-interprète : une relation particulière » au Dansoir<sup>142</sup>. Sa relation aux interprètes s'établissait autour de la conscience des choses, du corps, et autres. Il assumait de ce fait, son rôle de porteur de projet, par sa démarche de formation auprès de l'interprète en les amenant dans cette recherche d'autonomie.

Et malgré une écriture très structurée, sa demande dans le travail technique, de rigueur et de discipline par rapport à une certaine conception du corps, permettait que celle-ci soit investie complètement par l'identité de chacun.

<sup>140</sup> Propos de Jackie Taffanel recueillis par EXPERT Anne, *op.cit.*, p. 55.

<sup>141</sup> VELLETT Joëlle, Contribution à l'étude des discours en situation dans la transmission de la danse-Discours et gestes dansés dans le travail d'Odile Duboc, Thèse de 3<sup>ème</sup> cycle en Esthétique, Sciences et Technologie des Arts- option Danse, s. dir. Philippe Tancelin et Hubert Godard, UFR philosophie, Arts, Esthétique, Université de Paris VIII, soutenu le 13 novembre 2003, p. 238.

<sup>142</sup> Olivia Granville in « Chorégraphe-interprète : une relation particulière » débat/rencontre animé par Sabrina Weldman au Dansoir de Karine Saporta, Paris, 22 mars 2009.

Cette idée d'engagement peut s'assimiler à l'image du « don de soi ». Entre désir d'être, et assumer la danse proposée par le chorégraphe, la prise de pouvoir paradoxalement s'inscrit dans cette part de lâcher prise, assimilable à un acte de liberté qui engendre de ce fait une tension dans le corps, témoignage de la prise d'autonomie de l'interprète. C'est ce que je retrouve dans la parole de Michèle Rust, lorsqu'elle dit qu'elle a du assurer par rapport au moment où Dominique Bagouet a décidé de la mettre en scène<sup>143</sup>.

En conséquence, au travers d'une « musicalité relationnelle » mise en place par l'écriture chorégraphique, et produite par les corporéités de chacun des interprètes, il se crée une autre forme de temporalité : le mouvement devient un évènement vécu dans l'instantané de la relation.

De ce fait, chez Dominique Bagouet, si le danseur possède sa propre matière à l'origine de la rencontre, le chorégraphe au travers du travail de conscientisation du corps, de la relation à l'espace, à l'autre, lui donne cette réflexion sur lui-même en produisant cette révélation de l'être et de sa signature.

L'originalité du projet tournant autour de cette question « d'hommes et de femmes qui dansent », la production de l'altérité à partir des identités de chacun se retrouvait dans ce travail de qualité d'écriture très rigoureuse et hautement technicisée.

Dominique Bagouet, en ce sens, invitait chacun à retrouver un bagage instinctif individuel et spécifique, en contre partie de sa demande aux interprètes d'un engagement et d'une exigence rigoureuse.

Ce qui pose la question de responsabilité, et donc intrinsèquement de compromis entre le chorégraphe et l'interprète : en fonction des attentes et des enjeux de chacun, comment se structure l'organisation au travers du processus de création et dans le quotidien de la compagnie ?

---

<sup>143</sup> RUST Michèle, « âge du corps, maturité de la danse, témoignage d'un parcours de danseuse », Loc. cit., Annexe n°4, a), p. 162.

*b. Entre pouvoir et Responsabilité : la part du compromis*

Le travail d'interprétation n'est pas qu'un droit ou une possibilité : c'est une nécessité. Il est la marque du vivant, le témoignage de la matière humaine, la trace des relations entre individus. C'est ce que nous dit Joëlle Vellet, dans son travail de thèse sur les discours lors de la transmission en danse<sup>144</sup>.

Pour le chorégraphe, lorsqu'il transmet sa danse aux interprètes, il y a cette forme de négociation secrète, présente dans le processus : Entre ses désirs, ses attentes, il se doit d'entreprendre de tout mettre à contribution pour que le danseur puisse s'approprier cette danse. En outre, cela l'amène à ce travail de la réactivation de la pensée du corps dansant et de trouver les chemins pour investir les gestes choisis. C'est-à-dire, que même dans le cas de l'apparition d'un système de répertoire, il y a nécessité de faire réapparaître l'investissement singulier de l'interprète pour ne pas que la danse s'académise.

De ce fait, il est nécessaire de prendre un certain temps pour permettre de faire exister les acquis : chez Dominique Bagouet, cette période là, correspond au cours technique quotidien dont parlait Christian Bourigault. Par cette prise de temps, il y avait possibilité pour les interprètes de se retrouver et de pouvoir travailler une qualité et un sensible du mouvement dans une énergie collective. C'est dans ce temps régulier et disciplinaire aussi, qu'il y avait appropriation de ce questionnement sur leur investissement, et du travail sur la présence indirectement. C'était la mise en place d'acquis, pour permettre d'atteindre ce qui animait Dominique Bagouet, dans ses relations aux interprètes : la perception de l'individu au travers de sa singularité et unicité.

Cela demande un engagement à long terme, car il y a besoin de créer une dynamique de travail, ainsi que de mettre en place une symbiose au sein du groupe. D'ailleurs, je me permets de faire la remarque que, dans la Compagnie Bagouet, il était rare qu'une personne reste moins de trois ans.

Plus que le travail d'appropriation de l'écriture, ce que recherchait surtout Dominique Bagouet c'était de permettre à chacun un retour sur lui-même au travers de la technique, pour aller encore plus loin dans la redécouverte de leur propre matière pour chacun.

---

<sup>144</sup> VELLETT Joëlle, *op.cit.* p. 252.

Ce travail de formation était sa responsabilité par rapport à son accompagnement vers l'accomplissement de l'interprète.

Avec le temps, les exigences évoluent et la demande se précise, pour aller directement à l'essentiel et permettre aux acquis incorporés d'émerger au sein de la danse, de manière à affiner l'être qui se donne à voir. C'est ce qui permet à chacun de faire la démarche, par rapport à leur corps et à leur investissement, dans une visée de responsabiliser l'interprète et de le rendre autonome dans ses propositions d'interprétation.

Cependant, il en va de la responsabilité de l'interprète, engagée pour se construire professionnellement et personnellement tout au long des expériences de création et de formation qu'il traverse. C'est l'ambivalence de l'acte de transmission de la danse, qui n'est pas seulement vécu et géré par les chorégraphes. Le danseur se retrouve confronté dans cette démarche de formation/transmission, entre la « re-production » et la « re-création » du geste : être interprète, c'est aussi se vouloir dans une dépendance sans être aliéné, accepter l'emprise du chorégraphe, sans être dans une totale soumission<sup>145</sup>.

D'où, l'idée d'une relation interprète/chorégraphe établit dans la prise en considération de l'autre, sans forcément tomber dans un rapport fusionnel. Ce n'est pas une démarche d'identification, mais bien au contraire, dans une perspective d'autonomie pour permettre au travers de la recherche collective autour du projet chorégraphique, de maintenir et d'ouvrir les chemins créatifs.

Ainsi réciproquement l'interprète, par rapport à la démarche d'incorporation, peut accéder à la demande du chorégraphe, sans pour autant perdre sa singularité, son identité (ce qui l'aliénerait). C'est la mise en place d'un contre-regard, et d'exigence personnelle : ne pas se laisser « manger » par la demande, mais au contraire y accéder de façon réfléchie créant ainsi une dialogique, signe d'une résistance, et d'une possibilité de transformation de l'être toujours dans sa dimension singulière : servir le chorégraphe et l'amener vers une altérité de son écriture par rapport à la part de vivant que l'interprète investit dedans. C'est aussi la préservation de la part de créativité indispensable par rapport à la mise en disponibilité de l'interprète dans l'écriture.

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 257.



En fin de compte, la situation de création met en place une double prise en charge, ainsi qu'une double responsabilité dans son accomplissement. Entre transmission et formation, il se génère une tension qui conditionne l'émergence de l'œuvre.

Que ce soit du côté des désirs du chorégraphe, ou bien la volonté de ne pas s'aliéner pour l'interprète, chacun se doit de se responsabiliser par rapport à la démarche du projet. Sans cela, l'œuvre se retrouvera amputée de l'intérieur.

La danse ne peut exister qu'interprétée : dans la transmission de la danse, il y a cette dimension d'incorporation, provenant d'une autre corporéité, mais qui s'ajoute à la propre dimension de modulation du danseur<sup>146</sup>. Ainsi, la danse n'étant rendue possible que par la présence d'un corps, celle-ci se verra toujours dans une dimension particulière de l'être et toujours avec une nature singulière où l'identité du danseur transparaîtra (plus ou moins selon le travail d'écriture et de la nature de la relation avec le chorégraphe). D'où, l'association du processus de création, avec la démarche de transmission, définit dans l'acte d'échange et de partage profond, ainsi qu'avec l'idée de formation dans l'optique de donner et partager les mêmes clés de compréhension des enjeux chorégraphiques.

En conclusion, l'élaboration d'un travail de corps d'investigation propre à chaque danseur devient essentielle. Il est le signe d'une appropriation active et d'une intériorisation de la production du geste, qui dépasse l'idée d'une simple esthétique.

Pour le chorégraphe, c'est l'affirmation d'une démarche par rapport à sa prise de position dans sa vision de l'Homme. Dans sa rencontre de l'interprète, le chorégraphe se donne le moyen de se questionner lui-même, par rapport à des enjeux créatifs, mais aussi par rapport à un engagement politique dans son choix et sa vision de le retransmettre.

Ce qui m'amène à dire qu'entre le pouvoir de diriger les danseurs et sa responsabilité de les former pour servir son projet artistique, et la responsabilité du pouvoir du danseur de leur donner vie, il y a nécessairement des compromis qui s'installent par rapport à leur démarche première.

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 261.

Ces compromis sont toujours de l'ordre de la faille de l'être, mais aussi du vivant, car ils sont le témoignage d'un lâcher prise pour mieux accéder à de l'inconnu et donc à de la création. C'est le phénomène d'intersubjectivité, qu'Eugenio Barba et Nicolas Savarèse définissent comme « communication entre les consciences individuelles, impliquant échange et réciprocité.»<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> BARBA Eugenio, SAVARESE Nicolas, *Anatomie de l'acteur - un dictionnaire d'anthropologie Théâtrale*, Cazilhac, ed. Bouffonneries contrastes, 1985, p.122.

# Conclusion

Partie sur la problématique de mise en jeu au jeu chez l'interprète par rapport à sa relation au chorégraphe et dans la création de l'œuvre, je me suis appuyée tout au long de ma démarche sur le travail et les traces laissées par la compagnie Bagouet. Ces sources se sont constituées par rapport à certains de leurs témoignages ainsi qu'à partir de ma propre vision de leur travail, basé sur les deux analyses d'œuvres de *Le Saut de l'ange* et de *Meublé sommairement* ainsi que mes rencontres avec certains membres des carnets Bagouet, association formée en partie par les anciens membres de la compagnie, ainsi que certains membres de la famille et autres proches de Dominique Bagouet, à la mort du chorégraphe.

Cette recherche initiée par mon propre désir d'auto-analyse de ma pratique, m'a permis de formuler verbalement ce qui était pour moi à l'origine une intuition des enjeux de ce qui pouvait se passer au sein et autour de l'interprète.

Partie de ce que je pouvais analyser à partir des captations de *Le Saut de l'ange* et de *Meublé sommairement*, et également des données que j'ai pu recueillir sur ces deux pièces, j'ai pu dans un premier regard émettre ce que je voyais des interprètes et de ce que je présentais sur le travail et la place de l'interprète dans ces deux projets artistiques.

J'y ai trouvé une pluralité des corps, tous habités d'une présence témoignant d'un vécu corporel et d'un bagage artistique. Même au travers des deux systèmes très différents de mise en place des personnages selon chacune des deux œuvres, l'appréhension et le ressenti affirmait leurs individualités, par la présence qui nourrissait leur rôle. Leur être tout entier collaborait à l'affirmation de ce personnage, ou du moins à lui prêter certains des traits spécifiques de l'interprète.

Compléter ensuite par les lectures mises à disposition par le site de l'association les carnets Bagouets, ainsi que par les différentes interventions et autres ouvrages analytiques sur l'œuvre générale de Bagouet, j'ai tenté d'élaborer ce qui aurait pu être le discours théorique de Dominique Bagouet sur sa vision du corps dansant et de son statut.

Tous les écrits attribuent une large part à cette notion d'individu dans la danse de Bagouet. Ce qui plaçait ses interprètes à un très haut niveau technique, et leur concédait cette valeur particulière, que revendiquait Dominique Bagouet dans ses

différentes interviews ainsi que par la présence de cette réalisation du film-dansé *10 anges, portraits*, qui en est la marque.

De ce fait, j'ai voulu par la suite passer complètement du côté des interprètes, en analysant cette fois-ci trois de leurs interviews provenant de trois des membres de la compagnie. Celles-ci me permettaient d'établir avec plus ou moins de subjectivité une des réalités de leur travail avec Dominique Bagouet par rapport à leur ressenti d'interprètes et leurs implications dans l'écriture chorégraphique. Ces trois interviews se basaient sur trois points de vues bien particuliers, me permettant ainsi de poursuivre mon raisonnement : la relation au corps avec Michel Rust, l'utilisation du corps dans l'interprétation avec Catherine Legrand, et la matière même du fondement de cette interprétation rattachée à la notion de personnage par Christian Bourigault.

Chacun éclaire d'une manière très éclectique cette relation entre chorégraphe et interprète, en lien avec une pensée intellectuelle. Il est intéressant de voir que selon les approches de la danse pour chacun des trois, le lien à Dominique Bagouet ne s'exprimait pas de la même manière<sup>148</sup> :

Pour Michèle Rust, j'ai ressenti un lien s'établissant autour de la pédagogie qui lui a permis de développer en ce qui la concernait sa relation au corps.

Pour Catherine Legrand, sa relation à Bagouet s'exprimait dans ce travail de mise en disposition d'elle-même pour mieux affirmer ce qu'elle était dans la danse au moment de l'interprétation.

Et pour Christian Bourigault, le travail avec Dominique Bagouet a su révéler sa future matière créative au travers de ce personnage (qui n'a été véritablement nommé qu'au moment de la pièce *Le saut de l'ange*).

Pour les trois le travail de compréhension et d'appropriation de la matière par leur intériorité, leur a permis d'explorer d'une manière autre leur corporéité : de leur révéler à eux-mêmes les fondements de leurs identités propres.

C'est ainsi que j'en suis arrivé à établir ce que j'entendais par « identité artistique » et « singularité », tout d'abord par la notion de personnage (du moins ce que j'en avais pressenti au niveau des trois témoignages et plus particulièrement dans celui de Christian Bourigault). Puis de manière plus théorique, en m'appuyant plus particulièrement sur les travaux universitaires, de Benoit Lesage

---

<sup>148</sup> Je suis consciente que s'agissant de trois interviews différentes et dans des contextes différents, leur approche est nécessairement différentes aussi puisqu'ils ne parlent pas tout à fait du même objet.

et Anne Expert, qui pour moi m'ont permis de trouver les mots justes et de confirmer mes propositions de manière plus « rigoureusement » scientifique.

Voulant étudier le cheminement de la construction de l'interprète du « je » au « jeu », il m'a fallu comprendre qu'est-ce qui était à l'origine de ce « je » .

Chaque individu vient au monde et s'inscrit à l'intérieur dans une démarche unique qui lui attribue une singularité s'incrustant dans le corps et qui retrace ses échanges entre intériorité et extériorité. L'identité en est l'expression émanante, se constituant de cette singularité et de cette espace qu'elle crée entre l'être organique et sa construction sociale.

En conséquence, si j'appose le qualificatif d'artistique à ce terme d'identité, je prends en compte plus spécifiquement le bagage culturel du danseur (entre formation et vécu artistique).

L'identité artistique est intrinsèquement reliée par conséquent à toute interprétation : elle en forme la matière et la source d'énergie principale. C'est elle qui permet au danseur de subsister en tant qu'individu au sein de l'écriture chorégraphique.

Cependant, pour qu'elle soit réellement perceptible au niveau du spectateur, il est nécessaire que le processus de création dirigé par le chorégraphe en tienne compte. C'est en cela que la rencontre entre les identités artistiques des danseurs et l'identité chorégraphique du chorégraphe est indubitable. Se matérialisant au sein du corps de l'interprète, par le processus d'appropriation mis en place dans le travail technique, elle permet de générer en lui un questionnement naissant de cet affrontement des singularités et qui réveille cette faille de l'être constitué entre sa conscience corporelle et sa propre perception identitaire appelée image du corps.

C'est la création d'une tension, ou résistance, qui ouvre sur cette dimension de jeu. L'interprétation en devient alors ce « jeu » du « je » au sein de l'interprète, initié par sa rencontre avec le chorégraphe.

Toutefois pour que persiste cette tension de l'être, il est nécessaire qu'elle l'emmène vers une altérité du corps pour qu'il soit toujours en évolution. Cela passe du coup, par créer du vide ou du manque selon la situation de l'interprète et de son évolution, engendrer par un « lâcher prise ». Tout ceci se met alors en lien avec la question d'investissement, d'engagement et de désir, et qui s'authentifie dans la qualité de présence de l'interprète en scène.

Ce qui m'a amené à traiter de manière technique cette notion de responsabilité et de ce qu'elle produit comme pouvoir et comme compromis par rapport à la démarche et aux enjeux de chacun.

La démarche de rencontre propose cette idée de partage et d'évolution des idées, pour tendre toujours vers cette altérité créatrice et productrice de questionnements (et donc de vie). En échange, il est nécessaire que chacun se responsabilise dans cette démarche, ce qui sous-entend : pour le danseur une confiance (non aveugle) dans ce statut du chorégraphe en tant que garant du projet, et en contrepartie, le chorégraphe se doit d'assumer dans le processus d'appropriation (qui pour lui est un processus de transmission), cette part de formation et de questionnement de l'autre pour le faire subsister en tant qu'individu non aliéné. Ce qui suggère parfois de faire des compromis entre son pouvoir hiérarchique par rapport à sa demande pour le chorégraphe, et par rapport à son égo et ses peurs pour le danseurs.

Toute cette démarche de réflexion, recontextualisée dans le cadre de la Compagnie Bagouet, m'a démontré que ce questionnement de l'individu que pose Dominique Bagouet, comme axe de recherche chorégraphique et comme valeur de pratique, donne à son travail cette couleur de fondamentale. Bien qu'il subsiste de nombreux paradoxes dans sa propre démarche d'écriture chorégraphique, il n'en reste pas moins un des pionniers de la réflexion contemporaine sur le statut de l'interprète dans la danse contemporaine<sup>149</sup>.

Il a su, comme en témoigne de nombreux membres de la compagnie devenus chorégraphes, les emmener pour mieux les questionner et leur permettre de se révéler à eux même cette matière de l'être qui les constituait. Toute cette démarche est axée dans le but de questionner le vivant et de le remettre en conscience pour le spectateur.

---

<sup>149</sup> « On a du mal aujourd'hui, à suivre le déroulement d'une pièce structurée comme un récit, et où les interprètes sont indubitablement l'incarnation d'une écriture qui viendrait d'un autre que d'eux-mêmes. On préfère les actions à l'écriture chorégraphique ; on est moins danseur ou interprète que performeur. On se met moins au service d'un chorégraphe qu'on ne vient contribuer, provisoirement, à un projet, avant de retourner aux siens propres... » [...] « Sans vouloir faire de Bagouet un précurseur des mutations esthétiques opérées après son décès, il est certain que nombre de thématiques les plus contemporaines étaient déjà à l'œuvre dans son travail : l'éthique du geste et du travail corporel, la question de la présence et de l'être-en-scène, l'interdisciplinarité, la question de la référence ou de la citation. Mais peut-être est-ce surtout l'inquiétude existentielle quant au travail esthétique, la conscience de la portée politique de tout geste artistique qui fait le lien entre Bagouet et les générations d'aujourd'hui. » LAUNAY Isabelle (s. dir.), *Les Carnets Bagouet - La passe d'une œuvre*, op.cit., pp. 15-16.

D'où, l'idée que le corps mis en scène de l'interprète par sa rencontre avec le chorégraphe et dans leur affrontement identitaire, permet de faire naître une prise de conscience politique (par son positionnement) sur une vision du monde.

A l'heure actuelle, ma conception, mais surtout ma perception du monde de la danse se construit autour d'un corps malade de signifiant.

Pour prouver cette existence du corps, beaucoup de chorégraphe et metteur en scène, utilise les signifiants du corps pour affirmer une histoire « pré-macher », à lecture unique et dont la seule réalité symbolique ne donne aucune autre possibilité d'interprétation que ce soit du côté des interprètes ou du côté des spectateurs. Il y a perte de cette présence, qu'il n'y a plus de prise de risque mais une affirmation qui devient la nouvelle référence.

Accepter de perdre ses signes, c'est accepter la perte et donc de pouvoir évoluer pour aller plus loin : perte du concret pour aller à l'essence même des choses, l'abstrait (notions, mots...).

c'est la mise en place de la question du degré d'existence, qui est si dur à assumer pour l'être en général. Comme expliqué précédemment, L'acceptation de la perte engendre autant de liberté que de responsabilité par rapport à ses choix et son engagement : mentir, c'est « m'en-tirer ».

D'où, le questionnement de créateurs en réaction à ce qui se construit sur le geste ou la parole juste (c'est-à-dire celle qui s'enracine dans le corps), et sur l'idée d'un corps troué, qui laisse s'échapper du vivant.

Et c'est ce qui pour moi, à l'heure actuelle, même si le monde des arts se divise en deux systèmes où les répercussions économiques ne se conçoivent pas de la même manière, fait du domaine de la danse et du théâtre, par rapport à notre société capitalisante, des lieux de résistance du corps et de la parole.

Cela entraîne en conséquence, une démarche artistique basée sur des exigences et une rigueur de soi même, qui souvent peut basculer par rapport à la demande. Ne pas « tomber dans la facilité », « avoir des enjeux » au sein du projet artistique : être conscient d'une éthique du travail.

Cette remarque peut passer pour moralisante, ce qui n'est pas de l'ordre de ma démarche. Elle est juste le fruit d'un raisonnement et d'un ressenti dans mon approche du monde de la création. Elle me fait intervenir sur l'évolution même du statut de l'interprète, et de son rapport aux créateurs. Et comme le dit si bien Odette Aslan, en parlant du corps de l'acteur (et que je prends dans le sens de

celui qui fait, qui est dans l'acte et donc qui peut être généralisé à tous les interprètes) :

Le corps de l'acteur n'est pas le "corps" que l'acteur "utilise", ce n'est pas une machine physique, mais le carrefour où se rencontrent le réel et l'imaginaire, le concret et l'abstrait, le physique et le mental.<sup>150</sup>

En conclusion et comme possibilité de recherche future, je me positionnerai simplement sur cette question de rapprochement de la notion d'interprète et de performeur avec la demande de certains créateurs [et que souligne si bien Isabelle Launay<sup>151</sup>: quelles sont les nouvelles limites de ce corps mis en scène ? Mais aussi, quelles peuvent être les propres limites de cette mise en scène ? Jusqu'où la gestion économique peut elle influencer la démarche de l'interprète ? Et quelles en sont les dérives par rapport aux exigences chorégraphiques ? Pour quels enjeux artistiques et esthétiques au final ?

---

<sup>150</sup> ASLAN Odette (textes réunis et présentés par), *Le corps en jeu*, s. dir. Elie Konigson, Paris, CNRS Editions, coll. "Spectacles, histoire, société, Arts du spectacle", 2003, p. 254.

<sup>151</sup> Cité page précédemment dans ma conclusion, p.128



# Bibliographie

## Ouvrages Généraux:

- ADSHEAD Janet, *Dance analysis: Theory and Practice*, Londres, Dance Books, 1988, 198 pages.
- BANES Sally, *Terpsichore en baskets*, trad. Denise Luccioni, Paris, Chiron/CND, 1987 [1/1980], 310 pages.
- BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, CND, coll. Recherches, 2001, 270 pages.
- CAUQUELIN Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996, 178 pages.
- CREMEZI Sylvie, *La signature de la danse contemporaine*, Paris, Chiron, 2005, [1/1997], 138 pages.
- FOSTER Susanne Leigh, *Reading dancing: Bodies and subjects in contemporary American dance*, Berkeley, University of California Press, 1986, 307 pages.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, [1/1997], 392 pages.
- NEDDAM Alain, « Texte et danse : une dramaturgie de l'insaisissable », in *Nouvelles de danse*, Bruxelles, Contredanse, printemps 1997, n° 31, pp. 44-50.
- ROUQUET Odile, *les techniques d'analyse du mouvement et le danseur*, Paris, Librairie de la danse, 1985, 137 pages.

## Corps en jeu /enjeux:

- ASLAN Odette (textes réunis et présentés par), *Le corps en jeu*, s. dir. Elie Konigson, Paris, CNRS Editions, coll."Spectacles, histoire, société, Arts du spectacle", 2003, [1/ 1993], 421 pages.
- BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola, *Anatomie de l'acteur – Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Cazilhac, Bouffonneries Contrastes, 1985, 210 pages.
- BERNARD Michel, « Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphique des textes », *Marsyas*, juin 1995, n°34, pp. 32-36.
- BERNARD Michel, *Expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, ed. Jean-Pierre Delarge, 1/1976, [2/1986, Paris, Chiron], 417 pages.
- CRUCIANI Hélène, *Convergences du théâtre et de la danse dans le processus de formation et de création*, mémoire de Master 1 en Arts du spectacle mention « Etudes théâtrales », UFR LASH, Université de Nice Sophia-Antipolis, 2001, 117 pages.
- Dossier « Danse et Dramaturgie », in *Nouvelles de danse*, Bruxelles, Contredanse, printemps 1997, n° 31, pp.18-64.
- FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, coll. Art nomade, 1995, 163 pages.

- FEBVRE Michèle, « Quand la danse fait théâtre », in *Protée*, automne 1993, pp. 29-37.
- FERAL Josette, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », in *Poétique*, Paris, Seuil, septembre 1988, n°75, pp. 346-361.
- FERAL Josette, « Performance et théâtralité, le sujet démythifié », in *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Hurtubise HMH, 1985, pp. 125-139.
- GRECIET Chéryl, *Evolutions et nouveaux enjeux de la théâtralité en danse contemporaine : L'exemple de François Verret et Sasha Waltz*, Thèse de 3<sup>ème</sup> cycle en Arts du spectacle, option « Etudes théâtrales », s. dir. PLASSARD Didier, UFR ALC, Université de Rennes II, soutenu le 18 novembre 2005, 647 pages.
- HOGHE Raimund, *Pina Bausch - Histoire de théâtre dansé*, trad. De l'allemand par Dominique Petit, Paris, L'Arche, 1987, [1/1986, Franckort Suhrkamp Verlag], 166 pages.
- JACHYMIAK Jean, « Sur la théâtralité », in *Littérature, Sciences, Idéologie*, 1992, n°2, pp. 49-58.
- LOUPPE Laurence, « Quelques visions dans le grand atelier », in *Nouvelles de danse*, Bruxelles, Contredanse, automne/hiver 1998, n°36/37, pp. 11-32.
- NORMAN Sally Jane, Actes du colloque « Danse et philosophie » in *Danse et pensée*, GERMS, 1993, pp. 193-202.

### **Image de corps et construction identitaire :**

- ARDENNE Paul, *L'image corps-figure de l'humain dans l'art du 20<sup>ème</sup> siècle*, Paris, ed. Du Regard, 2001, 510 pages.
- BAXMANN Inge, « La danse moderne entre "corps primitif " et "corps technologique" », *Histoires de corps*, Paris, Centre de ressources musique et danse, Cité de la Musique, 1998, pp. 249-260.
- BERNARD Michel, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995, [1/1976, éd. Jean-Pierre Delarge, éditions Universitaire], 166 pages.
- BERTHOZ Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1997, 290 pages.
- DAMASIO Antonio R., *L'erreur de Descartes - la raison des émotions*, Paris, éd. Odile Jacob, 2001[1/1994, M.D.], 396 pages.
- DETREZ Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Du Seuil, 2002, 246 pages.
- DOLTO Françoise, *l'image inconsciente du corps*, Paris, Du Seuil, 1984, 377 pages.
- FAURE Sylvia, « Les cadres sociaux de l'incorporation », *Passant*, n° 42, septembre-octobre, 2002, [en ligne], disponibilité et accès : [www.passant-ordinaire.com/revue/42-504.asp](http://www.passant-ordinaire.com/revue/42-504.asp)
- KAUFMAN Jean-Claude, « le corps dans tous ses états », *Un corps pour soi*, s.dir. BERTSCH Jean, DURET Pascal, LE BRETON David, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, pp.67-88.
- *La danse, corps manifeste - Lyon, Biennale de la danse*, s. dir. LEBARD Stéphane, Lyon, Artha, 2002, 211 pages. [pp. 38-43, pp. 176-179]

- *Les vendredis du corps : le corps en jeu, vision plurielle*, s. dir. FEBVRE Michèle, Montréal, Jeu/festival international de nouvelle danse, 1993, 194 pages.
- LE BRETON David, « le corps entre anthropologie et danse », *Histoires de corps*, Centre de Ressources Musique et Danse, Paris, Cité de la Musique, 1998, pp. 11-24.
- LEPECKI André (ed.), *Of the presence of the body*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, 175 pages.
- MAUSS Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, 15 Mars- 15 Avril 1936, XXXII, n°3-4, pp.14-35.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1987, 531 pages.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1964, 93 pages.

### **Interprète et Interprétation:**

- ARGUEL Mireille (s.dir.), *Danse: le corps enjeu*, Paris, P.U.F., coll. Pratiques corporelles, 1992, 305 pages.
- BERNARD Michel, « Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine », in *La danse, Art du 20<sup>ème</sup> s.*, Lausanne, Payot, 1990, pp. 68-76.
- BOISSIERE Anne, KINTZLER Catherine, *Approches philosophique du geste dansé*, Lille, Presse Universitaire du Septentrion, coll. Esthétique et Sciences des arts, 2006, 206 pages.
- EXPERT Anne, *Le groupe incliné : corps dansant et identité du danseur*, Mémoire de Maîtrise en Arts du Spectacle - mention Danse, s. dir. Charles-Henri Pirat, UFR Lettres, Arts Sciences Humaines, Université de Nice Sophia-Antipolis, février 1999, 190 pages.
- FAURE Sylvia, « l'imaginaire dans les processus d'incorporation du métier de danseur », *Les Imaginaires du corps : Pour une approche interdisciplinaire du corps*, s.dir. FINTZ Claude, Paris, L'harmattan, coll. Arts, sociologie, anthropologie, 2000, T.2, pp.73-88.
- GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle, *La danse au XXème siècle*, Paris, Bordas, 1998, [1/1995], 264 pages, pp. 224 – 229.
- LESAGE Benoit, *Le corps en présence ; une approche plurielle du corps dansant*, Thèse de Doctorat en esthétique, s. dir. J. Rioliier, UFR Lettres et Sciences Humaines, Université de Reims Champagne-Ardenne, 1992, 2 tomes, 567 pages.
- VELLETT Joëlle, *Contribution à l'étude des discours en situation dans la transmission de la danse- Discours et gestes dansés dans le travail d'Odile Duboc*, Thèse de 3<sup>ème</sup> cycle en Esthétique, Sciences et Technologie des Arts- option Danse, s. dir. Philippe Tancelin et Hubert Godard, UFR philosophie, Arts, Esthétique, Université de Paris VIII, soutenu le 13 novembre 2003, 359 pages.

## **Dominique BAGOUET**

- AUBRY Chantal, *Bagouet*, Arles, éd. Bernard Coutaz, 1989, 127 pages.
- AUBRY Chantal, GINOT Isabelle, « Dossier Dominique Bagouet », in *Images de la culture*, janvier 2005, n°19, pp. 04 -37.
- GENICOT Thierry, « Le saut de l'ange, entretien avec Dominique Bagouet », in *Nouvelles de danse*, Bruxelles, Contredanse, janv. 1993, n° 14, pp. 36-41.
- GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Paris, CND, 1999, 303 pages.
- GINOT Isabelle, «La composition - Dominique Bagouet, la composition comme fonction», in *Nouvelles de Danse*, Bruxelles, Contredanse, automne/hiver 1998, n°36-37, pp. 194-204.
- LAUNAY Isabelle (s.dir.), *Les Carnets Bagouet – La passe d'une œuvre*, Besançon, éd. Les Solitaires Intempestifs, 2007, 351 pages.
- Les carnets Bagouet, [en ligne], consulté le 19/12/2006, disponibilité et accès : <http://www.lescarnetsbagouet.org>

## **Articles mis en ligne sur le site des carnets Bagouet**

- AUBRY Chantal , *Entretien avec Dominique Bagouet*, 1989 in Les Carnets Bagouet, [en ligne] disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore36/index.html](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore36/index.html)
- BAGOUET Dominique, archive des Carnets Bagouet, 2 mars 1987 in Les Carnets Bagouet, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore36/index.html](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore36/index.html)
- BAGOUET Dominique, *programme de la Compagnie Bagouet*, juillet 1989 in Les carnets Bagouet, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore41/index.html](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore41/index.html)
- BOUVERET Nelly (propos recueillis par), « Dominique Bagouet, l'enfant Roi », *Calades*, n°79, mai 1987 in Les carnets Bagouet, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/052\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/052_texte_bagouet.pdf)
- COHENDY François, « *le personnage dans la danse, la danse des personnages* », entretien avec Dominique Bagouet, novembre 1983, *théâtre/public*, juillet-octobre 1984 in Les Carnets Bagouet [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/references/textes.html](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/references/textes.html)
- COHENDY François (propos recueillis par), BAGOUET Dominique, « jeu de mots », *programme de la biennale internationale de Lyon*, Lyon, Septembre 1988 in Les Carnets Bagouet [en ligne] disponibilités et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/002\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/002_texte_bagouet.pdf)
- EDWARDS Richard (s.dir.), « Hommage à Dominique Bagouet », *Nouveaux créateurs, regards d'écoles, tome danse*, St Cloud, éd. Atlante, 1993 in Les carnets Bagouet, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/013\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/013_texte_bagouet.pdf)

- GINOT Isabelle, *entretien avec Dominique Bagouet* - Montpellier, 2 avril 1988, « Danse et utopie », *Mobiles* (revue Département danse Paris VIII), Paris, l'Harmattan, 1999, n°1 in Les carnets Bagouet, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/061\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/061_texte_bagouet.pdf)
- GINOT Isabelle, « la composition comme fonction », *Nouvelles de danse*, Bruxelles, Contredanse, n°36/67 : La composition, 1998 in Les Carnets Bagouet [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/references/textes.html](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/references/textes.html)
- GINOT Isabelle (organisation et écriture), *Dominique Bagouet, lectures d'une œuvre, les espaces de l'altérité*, publication des actes de Colloque du 16<sup>ème</sup> Festival Montpellier Danse 1996, Montpellier, Le Corum, salle Einstein, 26-27 juin 1996 in Les carnets Bagouet, [en ligne], disponibilités et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/065\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/065_texte_bagouet.pdf)
- NEDDAM Alain (propos recueillis par) « *C'est un ballet du doute, il me semble* », entretien avec Christian Boltanski, *plaquette de la compagnie saison 1987-88*, 5 Mars 1987 in Les Carnets Bagouet, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/041\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/041_texte_bagouet.pdf)
- NEDDAM Alain, « Bagouet : au-delà du lisible, l'approche sensible d'un texte », *actes de la manifestation « rendre lisible »*, Alès, Le Cratère théâtre d'Alès, du 12 au 17 avril 1997 in Les carnets Bagouet, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/042\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/042_texte_bagouet.pdf)
- Rodès Christine, « L'esprit-Bagouet ou les vertus du paradoxe », *Dominique Bagouet, lectures d'une œuvre, les espaces de l'altérité*, publication Colloque Montpellier Danse, Montpellier, 26 juin 1996 in Les carnets Bagouet, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/065\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/065_texte_bagouet.pdf)
- RUST Michèle « âge du corps, maturité de la danse, témoignage d'un parcours de danseuse », *âge du corps, maturité de la danse*, Alès, ed. Le cratère, théâtre d'Alès, 1997 in Bagouet, [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/036\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/036_texte_bagouet.pdf)

# *Annexes*

## **ANNEXE n°1 : ANALYSES – *Le Saut de l'ange* :**

- 1) Distributions
- 2) Analyse chorégraphique :
  - 2.1 Réception et lectures de la pièce
  - 2.2 Descriptions des outils chorégraphiques
  - 2.3 Analyses des procédés artistiques
- 3) Iconographies
  - *croquis chorégraphique*
  - *Affiche*
  - *Photographies*

## **ANNEXE n°2 : ANALYSES – *10 Anges, Portraits* :**

- 1) Générique
- 2) Iconographies

## **ANNEXE n°3 : ANALYSES – *Meublé sommairement* :**

- 1) Distributions
- 2) Analyse chorégraphique :
  - 2.1 Réception et lectures de la pièce
  - 2.2 Descriptions des outils chorégraphiques
- 3) Iconographie

#### **ANNEXE n°4 : INTERVIEW /ARTICLES :**

- Catherine Legrand, « danser comme une excuse »
- Michèle Rust, « âge du corps, maturité de la danse, témoignage d'un parcours de danseuse »

#### **ANNEXE n°5 : INTERVIEW /ENTRETIENS :**

- Christian Bourigault, rencontre universitaire

#### **ANNEXE n°6 : Biographie de Sylvie Giron.**



En ce qui concerne toutes les parties de l'iconographie et les distributions / génériques, elles proviennent des sources des carnets Bagouet, in Les Carnets Bagouet [en ligne], disponibilité et accès :

[www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/liste\\_interne/liste\\_chore.html](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/liste_interne/liste_chore.html)

- pour *Le Saut de L'ange* :  
Les carnets Bagouet [en ligne], disponibilité et accès :  
[www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore36/fiche.html](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore36/fiche.html)
- pour *10 Anges, portraits* :  
Les carnets Bagouet [en ligne], disponibilité et accès :  
[www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore39/fiche.html](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore39/fiche.html)
- pour *Meublé sommairement* :  
Les carnets Bagouet [en ligne], disponibilité et accès :  
[www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore41/index.html](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore41/index.html)

Pour ce qui est des articles, ils ont été aussi mis en ligne sur le site des carnets Bagouet, à la rubrique *références*, paragraphe « collaborateurs artistiques /textes et entretiens », in Les carnets Bagouet [en ligne], disponibilité et accès :

[www.lescarnetsbagouet.org/fr/references/textes.html](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/references/textes.html)

## **ANNEXE n°1 : ANALYSES – *Le Saut de l'ange***

### 1) Distributions

**Première version** : pour l'ouverture du 7<sup>e</sup> festival Montpellier danse

(version captée par Charles Picq):

**Conception** : Christian Boltanski - Dominique Bagouet

**Chorégraphe** : Dominique Bagouet

**Assistante** : Zaza Disdier

**Texte** : textes composés et dits par les danseurs, avec la collaboration d'Alain Neddham

**Dramaturge** : Alain Neddham

**Musique** : 12 variations op. 66 de Ludwig van Beethoven

« Sly » de Pascal Dusapin , éditions Salabert

**Musique interprétée par** : Beethoven : Alain Planès, piano - Alain Meunier, violoncelle ;

Dusapin : l'ensemble Hubert Durand : Hervé Defrance, Yves Favre, Jérôme Naulais, Benny Sluchin, trombones, enregistrement IRCAM, paris.

**Décors** : Christian Boltanski

**Décors réalisés par** : Laurent Gachet, Laurent Matignon, Christophe Olry

**Costumes** : Dominique Fabrègue - Christian Boltanski

**Costumes réalisés par** : Agnès Bousquet, Dominique Fabrègue, Brigitte Lyons, Rachida Mayenne, Anne Nouem, robe de Michèle Rust : Maritza Gligo

**Lumières** : Laurent Matignon - Dominique Bagouet

**Date de création** : 24 juin 1987

**Lieu de création** : Montpellier, cour jacques cœur

**Durée** : 75'

#### **Première distribution**

Jean-Pierre Alvarez, Christian Bourigault, Claire Chancé, Sarah Charrier, Bernard Glandier, Catherine Legrand, Orazio Massaro, Dominique Noel, Sonia Onckelinx, Michèle Rust

#### **Deuxième version :**

##### **Date de création**

20 novembre 1987

##### **Deuxième version : lieu de création**

la rochelle, maison de la culture (en salle)

##### **Deuxième distribution**

Olivia Grandville dans le rôle de Michèle Rust, Jean-Charles di Zazzo dans le rôle de Christian Bourigault, Sylvie Giron dans le rôle de Sonia Onckelinx



## 2) Analyse chorégraphique :

### 2.1. Réception et lecture de la pièce

*Le Saut de l'ange*, à sa première représentation, embarrasse le public de l'époque, et en particulier la presse. Celle-ci avait une certaine idée du travail de Bagouet et elle ne s'attendait pas à ce résultat-ci, surtout avec les enjeux politiques que pouvaient représenter le Festival Montpellier Danse 1987.

La multiplicité des éléments simultanés, rend difficile la lecture de la pièce : cela oblige de faire des choix pour le spectateur : il y a dispersion du regard. L'œil est obligé de se familiariser avec des formes étrangères et de retrouver de nouveaux repères à travers ce labyrinthe d'images et de sensations. C'est ce que nous explique Abraham A. Moles, au travers de *l'image : communication fonctionnelle* :

Si [...] le message visuel est trop dense, [...] trop complexe [...], l'œil ou plutôt le système de perception, est nécessairement contraint à **explorer** l'image, c'est-à-dire à fixer un certain nombre de points selon un ordre semi-déterminé (mais dont les lois sont très mal connues), jusqu'à être capable d'effectuer "l'intégration" nécessaire à la naissance d'une Gestalt, à savoir d'une reconnaissance intelligente du contenu.<sup>152</sup>

À la place de « reconnaissance intelligente », il est préférable d'utiliser les termes de « reconnaissance intuitive » qui sont des termes plus reliés à la notion de sensorialité.

Pour *Le Saut de l'ange*, la structure n'apparaît pas clairement aux premiers abords de la pièce. Contrairement aux pièces précédentes (*Divertissement 138* (1985), *Le crawl de Lucien* (1985), *Assai*(1986),...), où les structures sont si claires et ordonnées. Là, il y a perturbation de la perception, ce qui attribue un caractère indicible à la réception de l'œuvre, lors du premier regard. On parle alors de *Le Saut de l'ange* comme étant une école du regard. Cette pièce de Bagouet peut être déclarée alors comme œuvre iconoclaste dans le paysage de la nouvelle danse française, par ses apports nouveaux au niveau des bases chorégraphiques.

---

<sup>152</sup> MOLES Abraham A., ROHMER Elisabeth (en collaboration avec), *L'image : communication fonctionnelle*, Paris, Casterman, coll. Synthèse contemporaines, 1981, in CREMEZI Sylvie, *La signature de la danse contemporaine*, Paris, Chiron, 2005, p.111.

Par rapport à une grille de lecture d'analyse chorégraphique normale, c'est une œuvre très complexe. Bagouet l'appelle un « anti-spectacle » par rapport à une structure dite classique. Un parallèle peut être fait avec les 3 règles théâtrales classiques : unité de temps, de lieux et d'actions. Pour le temps, chaque personnage à sa propre dynamique et évolue dans une unité temporelle unique, qui peut parfois se recouper avec d'autres, mais pas nécessairement. Pour l'unité de lieux, il y a fragmentation du lieu scénique. Et pour l'unité d'action, chacun à sa propre histoire qu'il raconte parfois simultanément. Aucune des trois règles ne sont respectées.

Le message de ce « tableau complet vivant »<sup>153</sup> se réalise à travers les diverses histoires abstraites des personnages, des différentes références allusives. Il interpelle notre imaginaire populaire. C'est un message indirect, abstrait, aux multiples visages variant selon l'individu qui le reçoit : sorte de catalogue de la mémoire constitué de petites images, clichés et de mélange complexe d'ironie nostalgique, féérique et iconoclaste à la fois.

Cette œuvre, par sa structure interrogative des règles de la spectacularisation, souligne notre illusion à vouloir tout comprendre lors d'une représentation.

## 2.2 Descriptions des outils chorégraphiques

Maîtres de ses outils chorégraphiques, pour cette pièce Dominique Bagouet « opère un mouvement de balancier qui indique à quel point "l'armement" du corps et de la pensée est une question de dialectique et non univoque. »<sup>154</sup>. Dans *Le Saut de l'ange*, il s'opère une explosion des structures qui engendre une multiplicité des évènements au travers des divers éléments chorégraphiques :

- **Espace/Lieu**

Il existe à la base deux espaces : l'espace « spectacle » et celui « non spectacle » qui peuvent se définir par l'espace scénique où se déroule l'action et l'espace d'où les danseurs sortent plus ou moins de l'action pour devenir des « observateurs » (à l'intérieur du bâtiment, les danseurs viennent lire les textes aux fenêtres et restent donc toujours visibles ou bien ils se posent au niveau du bord de l'espace scénique pour observer les autres en action.). Il s'installe alors un

<sup>153</sup> Référence à Diderot, qui le définit comme une idée entière représentée en un instant.

<sup>154</sup> GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé, op. cit.*, p.139.

jeu entre les entrées et les sorties dans le spectacle, mais de manière visible. En parallèle, on observe l'éclatement de l'espace scénique en trois parties (Plateau - jardin, balustrade sur le toit, Podium) avec une référence primaire à l'univers du cirque à travers la présence du podium rouge et de sa bordure jaune. Il y a donc une fragmentation du flux chorégraphique (plusieurs choses en même temps dans divers lieux) avec la multiplication des événements jouant ainsi sur l'égarement de la vision. Cet égarement est sollicité aussi, par le fait qu'il y est un « décentrement » de l'espace, du au partage de la scène avec la présence du podium rouge. La présence de ce podium suscite deux remarques : en premier lieu, que le podium étant surélevé par rapport au sol induit une dissymétrie de l'espace et que l'on peut y voir un renforcement du jeu sur les niveaux des espaces [celui-ci serait le niveau intermédiaire], d'autre part il est utilisé réellement comme une autre scène d'où la création du phénomène de mise en abîme. Il en revient de même avec l'utilisation du balcon, qui peut nous emmener dans diverses interprétations.

- **Musique**

Une dualité dans les choix des musiques est observée: musique classique de L.W.Beethoven sur le thème musical de Mozart, musique mesurée, carrée, enfantine, se déclinant en 12 variations, et mise en opposition avec une série de petites pièces originales pour trombone de Pascal Dusapin, aux couleurs sombres, sinueuses et sonores plus que mélodiques. Les interventions de ses divers fragments surviennent à divers moments sans qu'on ne s'y attende et sans logique apparente au niveau du lien de la structure. Cependant l'emploi qui est fait de ces fragments sonores conforte l'idée de dualisme des univers des deux Co-créateurs.

- **Textes**

Les textes amènent une autre dimension imaginaire à la pièce : chaque texte a été composé à partir d'un tableau choisi parmi les collections du musée Fabre de Montpellier. Le texte consiste en une lecture descriptive de l'image des différents tableaux considérés par les danseurs. Chacun tour à tour, placé devant des pupitres, à l'intérieur du bâtiment, devant les fenêtres ouvertes, lit une partie des textes. Cette lecture devient un paysage assimilable à un décor sonore et qui oblige le spectateur à être actif dans l'écoute de ceux-ci. Ils ouvrent l'imaginaire sur une dimension autre que le souvenir et l'enfance. Il est intéressant de noter que

les textes prennent une fonction mélodique, à partir du moment, où la danse prend la primauté dans le regard du spectateur. (Effet de la vidéo ?)

- **Danseurs/Personnages**

Ce sont des "hommes et des femmes qui dansent" — comme aime le dire Dominique Bagouet — à travers divers personnages [édifiés par l'utilisation de costumes très allusifs à l'univers du cirque], se croisant entre leurs histoires et notre imaginaire collectif, avec leur réalité, leur temps qui leur est propre : « Images, fragments de la mémoire charriées par chaque sujet "remontent à la surface" des corps. »<sup>155</sup>. D'où, la transformation d'une temporalité qui donne l'impression d'une continuité, en passant à une personne réelle à un personnage de référence imaginaire mais dont l'époque est indéfinissable. C'est la transformation du danseur/objet en danseur/sujet et c'est ainsi que : « La danse est [...] soumise à une mise en catalogue de ses propres stéréotypes »<sup>156</sup>.

- **Temps scénique**

Le temps est une notion particulière au sein de cette pièce. Il se manifeste sous les diverses utilisations des autres éléments, montrant ainsi les mécanismes de la structure. Le visionnage de la première présentation de cette pièce montre que cela se passe en extérieur, car il y est incarné par l'enchaînement des divers évènements, évoluant selon une dynamique inextricable.

- **Gestualité**

Comme Isabelle Ginot, grande spécialiste de la danse de Bagouet, l'explique, trois « grandes constellations thématiques » autour du geste sont observables à travers *Le Saut de l'ange* :

- miniature : une gestuelle donc légère qui joue sur l'étrangeté posturale et une précision extrême. Elle peut être calée sur la musique de Beethoven, c'est alors qu'elle prend une fonction décorative introduisant ces images souriantes et enfantines.

- «ensemble de composantes gestuelles comparables », se réalisant dans un rythme plus lent, soutenu momentanément, par les fragments de musique de Dusapin, provoquant une sorte d'ombre mystérieuse parfois machiavélique survolant les divers personnages en scène, par les sonorités métalliques du trombone.

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.169.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 161.

- La « *grosse danse* » est une section réalisée sur le podium rouge, où les danseurs scandent un rythme binaire, transgressant les interdits gestuels (l'une des danses est même baptisée la *danse des Zoulous* par les danseurs) pour établir une gestuelle grossière, simpliste, donnant l'apparence d'un défouloir commun, sorte de rituel folklorique. Cette musicalité triviale se place en vis-à-vis avec la musique de L.W.Beethoven et de Dusapin. C'est une danse se réalisant dans un espace frontal, se composant de simples trajets (« complexification » à la fin de la section). Cela amène une touche de provocation dans cet univers policé, complexe et courtois.

« Ces trois constellations tressent ensemble gestes, images scénographiques et univers musicaux. »<sup>157</sup>

- **Regards**

Le jeu de regards dans cette pièce est essentiel, que ce soit le regard du spectateur ou bien celui du danseur. C'est par lui que se réalise le questionnement de l'espace (par la présence du podium) et des personnages (par les jeux d'observations entre homme et femme, et dans l'action même d'entrer/sortir du spectacle, et qui met en place toutes les revendications de base et le jeu sur le questionnement des fondements d'un spectacle.

- **Extras**

Les extras, ici se constituent des costumes et des lumières. Ceux-ci ont une fonction de créateur d'atmosphère ; c'est par eux que les jeux sur l'imaginaire sont rendus possibles. Ils permettent de donner un sens à chaque évènement en complétant les différentes actions des danseurs sur la base d'attributions de références. Mais c'est aussi par eux que Christian Boltanski arrive à établir des jeux de mots et à intervenir dans la danse de Bagouet, pour l'aider à se mettre en confrontation avec elle-même.

### 2.3 Analyses des procédés artistiques

❖ **Création d'atmosphère** : Au sein de *Le Saut de l'ange* règne une atmosphère particulière, qui se dégage de l'utilisation de costumes, de lumières, du décor que constitue la façade des bâtiments, ainsi que l'utilisation de textes comme décors virtuels et soutenue par les diverses assonances produites par les

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.159.

fragments de musique de Ludwig Van Beethoven et de Pascal Dusapin, nourrissant ainsi l'imaginaire de la pièce.

La pièce débute à la lumière de la fin de la journée, pour se poursuivre avec l'apparition de la nuit, d'où surgit l'illumination de la façade comme un arbre de Noël, ou bien plutôt comme un cirque s'illuminant à la tombée de la nuit. Les lumières sont disposées pour l'avènement de la nuit, de manière à souligner toutes les lignes et formes de la façade afin d'accentuer sa symétrie et à la rendre un peu moins impersonnelle et imposante (d'où ma référence au cirque, avec l'image du chapiteau illuminé tout autour avec des guirlandes électriques) [photo annexes n°3 a)]. Par le côté cynique du travail de Christian Boltanski, cette démarche peut être considérée comme une sorte de pied de nez au prestige du lieu. De plus, il est intéressant de remarquer que l'illumination de la façade s'opère après le passage d'une forme en papier, aux contours évocateurs d'un ange (ce passage de la figure peut être source de multiples interprétations que nous verrons dans le paragraphe intitulé « interprétation »). Ce travail de la lumière réalisé par Christian Boltanski renforce les images picturales produites par l'association des danseurs/personnages et cette gestualité si particulière à la danse de Bagouet. L'utilisation des lumières renforce ainsi l'aspect narratif de la pièce et le discours linguistique de la danse, procuré par cette gestualité si précise des corps, tout en lui attribuant cette étrangeté provenant du décalage entre personnages d'origine imaginaire et leur réalité physique confirmée par le bruit des pas.

La référence à l'univers du cirque se confirme par la présence du podium rouge aux bordures jaunes, au côté court de la scène, rappelant la piste de cirque. De ce fait, l'espace du balcon pourrait être assimilé à la plateforme des funambules.

Les costumes de l'ensemble des danseurs confirment la provenance de cet univers imaginaire. Ces costumes colorés aux formes particulières, rappelant vaguement des personnages de cirque ou du moins de figures narratives, chargent l'espace d'histoires. On ne peut prétendre d'identifier exactement ces personnages, de part cette idée d'atemporelle créée par le manque de précision des costumes : utilisation de tissus synthétiques aux couleurs vives (proche d'un univers enfantin) et dont les coupes laissent paraître à une certaine ressemblance au niveau de la forme mais dont l'ensemble reste trop moderne pour prétendre à la ressemblance totale. Ces costumes sont les témoins d'une histoire évocatrice d'un

univers imaginaire collectif qui aurait pu exister à une époque, mais qu'il est impossible d'identifier aujourd'hui. D'où, l'idée d'Isabelle Ginot lorsqu'elle parle d'incrustation dans la danse « de micro-anecdotes d'éclats minuscules mais aigus de références, qui s'insèrent dans l'abstraction de l'écriture comme autant de perturbations. »<sup>158</sup>

Le choix musical de cette pièce définit deux univers antagonistes : "large et flou" de Pascal Dusapin, "carré et rythmique" de Ludwig van Beethoven. « Chaque « genre » musical [est] dévolu à une fonction précise ou [sert] la mise à jour d'un trait particulier de la danse de Bagouet. »<sup>159</sup>. Ici la revisite de Mozart par Beethoven appartient au domaine de la musique dite classique : notion d'écriture savante, complexité, préciosité. Bagouet joue, ici, sur sa structure carrée lorsqu'elle se superpose au récit du personnage. En d'autres termes la musique de Beethoven, ici, permet de souligner la précision des personnages, mais de surtout d'évoquer notre enfance et tout ce qu'on place derrière ce thème connu de Mozart (peut être cité le morceau). Il joue avec l'humour qui s'en dégage, à travers la relation geste et musique, sans pour autant tomber dans la « pantomime ».

En opposition, la musique de Pascal Dusapin, aux couleurs métalliques et sinueuses, remet en cause les conventions de cohérence. Elle permet l'étayage de l'écriture gestuelle dont le ressort est la convention relationnelle. Dominique Bagouet exploite plus la musique en tant qu'anecdote, plutôt qu'une pensée musicale. Cela peut s'expliquer par le choix de petites pièces musicales ordonnées selon sa logique propre (leur apparition au cours de la pièce est imprévisible) et entrecoupées de grandes phases de silence. On peut penser qu'elles ont été placées selon la volonté d'exercer et de renforcer telles ou telles atmosphères selon la demande de la séquence dansée. Le fait d'avoir pris deux compositeurs de deux époques différentes et dont les enjeux sont à l'opposé, renforce l'idée d'atemporel instaurée déjà par les costumes.

L'utilisation des textes, eux même créateurs d'atmosphère puisse qu'ils sont conçus et lus de manière à former un décor virtuel, se superpose à celui constitué par l'architecture des bâtiments entourant la cour Jacques cœur. En outre, Gaston

---

<sup>158</sup> GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé, op. cit.*, p.160.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p.39.

Bachelard écrit : « La voix [...] projette des visions »<sup>160</sup>. Se constituant autour de description de tableau, dont le sujet est à caractère paysagé, l'idée d'« atemporel » se poursuit (pas de notion d'époque, de rattachement à un temps donné). Leur lecture en direct, hors du cadre scénique, comme micro-organisme, permette de renforcer le concept d'imaginaire et de mise en abîme. D'où la citation d'isabelle Ginot lorsqu'elle parle du « retour [...] "de" la narration, depuis l'intérieur de la danse, [signalant] donc l'entrée dans une temporalité nouvelle»<sup>161</sup>, complétée par des personnages « sans âge ».

#### ❖ La narration

Ayant exploré, détourné, travaillé les lois du théâtre classique, [Bagouet] accède dès lors à un autre espace. La narration ne signe pas ici un retour à une norme structurante, elle est au contraire ce qui émerge lorsque la danse est libérée d'un certain nombre de normes...<sup>162</sup>

Dans son article « Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphiques des textes », Michel Bernard répertorie les diverses approches que peuvent avoir les chorégraphes par rapport au travail d'un texte. Il répertorie cinq modes de lecture qui sont : la première une approche sémantique, la seconde une approche esthétique, la troisième une approche poétique ou fictionnaire, la quatrième une approche pragmatique, et la cinquième et dernière une approche « rhizomatique ou machinique ».

Si l'on devait attribuer une de ces approches au *Le Saut de l'ange*, ce serait un mélange entre la troisième et la cinquième, c'est-à-dire entre une approche poétique, et une approche « rizophomatique ».

On peut définir l'approche poétique ou fictionnaire par une utilisation du texte se réalisant par « son pouvoir d'induction imaginaire » : le texte est un « catalyseur d'images ». Le danger de cette lecture réside souvent dans le fait « d'affaiblir ou diluer et d'affadir l'image imaginée dans l'image visible donnée à

<sup>160</sup> BERNARD Michel, *Expressivité du corps*, op.cit.in BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, CND, coll. Recherches, 2001, p.23.

<sup>161</sup> GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, op. cit., p.170.

<sup>162</sup> *Ibid.*



percevoir. »<sup>163</sup>, ou bien de « noyer la ligne créatrice de ce projet imaginaire dans la profusion incontrôlée d'images disparates. »<sup>164</sup>.

L'approche nommée « lecture rhizomatique ou machinique » répond plus à la visée chorégraphique et à celle de l'expérience de la corporéité dansante. L'utilisation du terme « rhizomatique » se rapporte à l'expression de Gilles Deleuze employant le sens de ce terme (se rapportant aux plantes possédant des racines à ramifications infinies pour créer un réseau telles que les fougères par exemple) pour en définir un concept se basant sur le même principe. Cette image permet, nous dit Michel Bernard, d'appréhender de manière dynamique et réelle "un continuum de variation" d'éléments non plus rattachés spécifiquement à la linguistique, mais assimilables, en reprenant l'idée de Deleuze et Guattari, à "des gestes", comme si la corporéité et le langage formaient "une même ligne de variation dans le même continuum. C'est-à-dire la création d'une relation entre chaque mot, formant ainsi une « déterritorialisation » de la phrase assurant un traitement intensif et chromatique de la langue par l'action des divers « tenseurs », mot permettant de faire le lien entre les différents types d'agencement de l'énonciation. Tel un jeu de « chromatisme généralisé » se retrouvant au niveau des « évolutions motrices, gestuelles, posturales et expressives des danseurs dans l'espace scénique et la durée du spectacle. »<sup>165</sup>.

Il résulte de cette analyse que la modalité chorégraphique de la lecture est le révélateur de l'articulation entre l'acte d'écrire d'un texte et sa perception créatrice que l'on peut en avoir. Cette démarche se détache de tout intellectualisme. Elle permet de rendre visible par l'acte de danser en utilisant les moteurs et les prémices sensori-motrices de la performance. Roberto Juarroz, nous dit à propos que : « La lecture véritable, [...], surpasse le texte qui est lu, brise ses marges, va plus loin. Le texte est un support presque miraculeux pour que la lecture instaure un monde nouveau »<sup>166</sup>, elle permet de faire le lien avec la réception d'une pièce chorégraphique. Toute réception nous conduit à une interprétation qui se doit d'être aussi multiple et aussi riche qu'il y a autant d'individus pour la recevoir.

---

<sup>163</sup> BERNARD Michel, « Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphique des textes », in *Marsyas*, juin 1995, n°34, p. 34.

<sup>164</sup> *Idem.*

<sup>165</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>166</sup> JUARROZ Roberto, *fragments verbaux*, Paris, Librairie Corti, 1994, in *Ibid.*, p.36.

*Le Saut de l'ange* emploie divers textes, pour créer un décor virtuel, auditif, comme nous l'avons dit précédemment. Mais on peut rapprocher le traitement de ces textes aux deux approches vues précédemment. La lecture de ces textes en direct permet d'engendrer des images de décor, dans lequel viennent circuler au travers des personnages incarnés par les danseurs, racontant leur propre histoire, indépendamment de la lecture du descriptif du tableau dans lequel ils interviennent, mais qui peuvent engendrer un lien parfois entre la linguistique et le geste, ou bien avec le sens du mot, ou d'autres éléments. La relation texte et gestes, au travers de *Le Saut de l'ange* est surtout révélatrice de la présence du terme de narration au sein du processus chorégraphique.

Le terme de « narration », ici, ce n'est pas un récit, une histoire racontée telle que dans les ballets classiques : c'est l'apparition de multiples histoires, au travers de la danse et du danseur lui-même. Isabelle Ginot dit à propos :

C'est l'irruption de l'histoire -dans tous les sens du terme : petites histoires [anecdote], histoires à raconter [témoignage des personnages], histoire individuelle [passé corporelle], Histoire en général [références allusives]- dans l'espace chorégraphique...<sup>167</sup>

En effet, la narration qui se manifeste au sein de *Le Saut de l'ange*, n'a rien à voir avec le terme et les enjeux d'un récit. La narration se manifeste à divers niveaux.

Le premier niveau de réception de cette narration se situe au travers de la gestuelle. Les mouvements et les actions dans leur réalisation sont tellement précis et écrits chez Dominique Bagouet, que l'on parle souvent d'un « langage bagouétien ». Ici la présence de personnages accentue en outre, cette idée de langage et donc d'histoire. Cela peut donner l'impression d'une pantomime abstraite du verbe par le geste dans un espace temps personnel à chaque personnage :

Rendre visible leur parole silencieuse, [rendre] perceptible l'existence même d'un récit, comme constitutif du sujet, afin de rendre à la corporéité dansante son existence subjective, l'objectiver lors de la représentation dans son présent historicisé.<sup>168</sup>

Cette citation d'Isabelle Ginot nous explique, que cette gestuelle en action, permet de rendre visible un certain discours subjectif à chaque danseur, car

<sup>167</sup> GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé, op. cit.*, p.141.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p.169.

incarné par leur corps, et qui leur redonne cette dimension humaine. Cela demande donc une lisibilité du corps, et pour reprendre l'analogie avec l'écriture, les éléments constitutifs se doivent d'être précis : la gestuelle de Dominique Bagouet axée sur un centre de gravité fort, placé à l'aplomb du sol, qui permet cette stabilité de l'équilibre, pour permettre aux « périphériques » (mains, jambes, tête) de s'articuler autour et de pouvoir jouer sur les ruptures apparentes de cette axe verticale. D'où cette idée d'un mouvement centripète se réalisant dans un espace proche qui donne cette impression d'un langage personnelle pour chaque danseur leur attribuant un univers propre, mais qui s'exprimerait au travers d'un même vocabulaire.

Cette liberté du corps rend possible toute lecture d'un patrimoine du corps, mais exorcisée d'une notion de temps et qui contribue à la construction picturale.

Ce questionnement de l'axe, sans cesse désigné au point de son effondrement, s'élargit à toute ligne, toute harmonie continue de l'image corporelle. Arabesques, courbes des bras ou du dos ne cessent d'être reprises et brisées en un point imperceptible ; dislocation d'une nuque, crispation d'une main, tentatives échouées de l'envol, il ne s'agit pas d'abandonner l'axe, la verticalité du corps ni son centre de gravité fermement positionné à l'aplomb des pieds et excluant tout déséquilibre : l'axe est là, mais il défaille sans cesse. La même brisure de l'image hante l'espace scénique ; perspectives irréprochables, dessins de lignes parfaites, images symétriques imperceptiblement désaxées – ou encore jamais réalisées ou presque, il y a, dans l'espace scénique comme dans l'espace corporel, l'aveu de l'échec du sujet à coïncider vraiment avec l'idéal de l'image.<sup>169</sup>

Cette citation d'Isabelle Ginot, nous permet de poursuivre avec l'idée de décalage entre gestuelle et personnage. L'ensemble de ces personnages, au visage inexpressif, coloré donnant cette illusion d'une image d'Épinal, correspondant à un certain « cliché » est déconstruite par cette construction du mouvement. La structure du phrasé donne cette illusion de « malhabile » et constitue cette révélation de la réalité physique des danseurs, comme si leur corps était le témoin d'une parole révélatrice sur l'action de notre société à « stéréotyper » notre imaginaire, démentant toute tentative d'envol (bruit de réception des danseurs). Cette dénonciation du discours se réalise pleinement avec l'agencement du phénomène de mise en abîme sur divers éléments chorégraphiques.

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p.80.

❖ Le phénomène de mise en abîme

Le phénomène de mise en abîme se définit comme un processus permettant de faire intervenir la représentation d'un sujet dans sa propre représentation, créant ainsi un recul une distanciation pour permettre de le questionner et de le remettre en question dans certain cas. C'est comme un double regard sur une notion.

Par exemple, nous pouvons prendre la présence du podium rouge dans *Le Saut de l'ange*, incarnant une scène au travers de la propre scène déterminée par la terrasse de la cour Jacques cœur. Cette mise en abîme de la scène, de l'espace dansé, permet de nous interroger sur les enjeux et la valeur d'un espace scénique. Cela permet de jouer sur les divers niveaux de réception. On peut retrouver ce phénomène de mise en abîme, souvent rapporté à l'espace. Dans *Le Saut de l'ange*, ce processus peut être extrapolé au niveau des notions de « danseurs », de « temps », de « gestualité » posant ainsi la question du regard.

C'est par le regard que s'instaurent les divers statuts au sein du spectacle. Avec le phénomène de mise en abîme de la scène et du jeu des danseurs s'observant entre eux et observant aussi depuis les fenêtres le public lui-même, il en résulte une question de « voyeurisme » : l'idée d'observation par la fenêtre est très forte car elle représente la métaphore du « voyeurisme ». D'après Christian Boltanski, le spectateur peut être assimilé à un « voyeur ». Celui-ci observe les danseurs et les analyse : ce regard du spectateur est mis alors en abîme lui aussi, lorsque ~~les~~ l'on voit à deux reprises, trois danseurs se positionner devant des danseuses en action, pour les observer ou bien les applaudir. Par cette action, il met en scène le regard même du spectateur, ainsi que les divers stéréotypes sur la danse. On peut pousser cette mise en abîme du regard jusqu'au "non-danseur" qui se mettent à observer le cadre scénique, avec les danseurs en action, et le public (hypothèse du fait que la vision de la pièce n'est que partielle avec le support filmique). On pourrait le résumer à l'expression de « voyeur vue », où que l'on peut rapprocher à l'expression « regardant-regardé » employée par Josette Féral, dans son article « Théâtralité ». Par conséquent, la mise en abîme permet de soulever la question de l'intension du regard et de la nature du regard du public envers la scène. En d'autres termes, c'est la mise en scène de l'état de spectateur et de « spectacularisation ».

C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture ", écrit Merleau-Ponty. Et c'est en prêtant son regard à l'expérience motile que le chorégraphe change le mouvement en chorégraphie <sup>170</sup>.

Toute action du regard nous renvoie au questionnement des normes du spectacle dans *Le Saut de l'ange*. Tout est exprimé de manière à soulever des questions avec le phénomène de « mise en abîme » mais aussi en employant de faux unissons, de fausses symétries, assonances en jeux de miroirs déformants, qui poussent le public à s'interroger sur la construction même de la pièce. C'est dans ce sens que Dominique Bagouet utilise le terme d'« anti-spectacle » pour qualifier *Le saut de l'ange* car par l'agencement de ses outils sous forme de fausses constructions mais surtout avec l'emploi de « mise en abîme » il soulève directement le questionnement sur la « spectacularisation ». A un autre niveau, cela pourrait rejoindre l'idée d'un questionnement sur la « théâtralité ».

En résumé, par la mise en abîme de la scène, Dominique Bagouet arrive à créer une mise en abîme du regard du public, ainsi que la mise en abîme du statut du danseur. Cependant nous pouvons poursuivre avec l'idée de mise en abîme de la notion de « temps » produite avec le décalage entre la temporalité réelle, incarnée par le passage de la lumière du jour à la nuit, avec la négation du temps qui passe au sein du spectacle : le déroulement de la pièce, donne cette idée d'évolution dans un même « continuum », avec aucune pulsation régulière du fait de l'irrégularité des interventions, que l'on ne peut jamais prévoir. Ce phénomène de mise en abîme peut être proposé au niveau même de l'agencement des corps des danseurs avec l'écriture chorégraphique, mais nous le verrons par la suite avec le questionnement sur l'utilisation et le rapport avec l'écriture du corps dansant au sein de cette pièce.

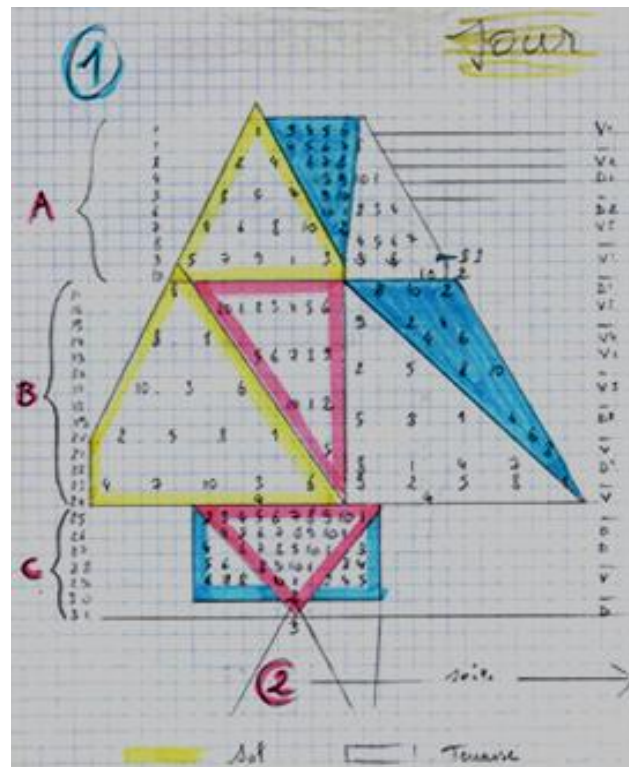
On en déduit que d'une « simple » mise en abîme de la scène, nous pouvons pousser le phénomène jusqu'à émettre l'hypothèse d'une mise en abîme du spectacle complet, permettant ainsi de formuler la question de « *qu'est-ce qu'un spectacle ?* » et d'un certain point de vue, d'interroger la notion de « théâtralité ». En résumé nous pourrions dire que *Le Saut de l'ange* pourrait être assimilé à une métaphore du phénomène de mise en abîme (cette remarque est plus de l'ordre de l'interprétation que de l'analyse.)

---

<sup>170</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Folio, Gallimard, 1987, p.16 cité in *Ibid.*, p.132.

### 3) Iconographie

- *croquis chorégraphique*



Croquis de Dominique Bagouet

**source** Archives IMEC

- *Affiche*



Affiche, conception Christian Boltanski

■ *Photographies*

a)



*Scénographie de Christian Boltanski pour la Cour Jacques Cœur*

b)



*Sarah Charrier, Michèle Rust, Christian Bourigault*  
**photo** : *Christian Ganet*

c)



*Jean-Pierre Alvarez, Catherine Legrand*  
**Photo : Christian Ganet**

d)



*Compagnie Bagouet dans la reprise en juin 1993*  
**Photo : Marc Ginot**



e)



*Bernard Glandier*  
**Photo : Christian Ganet**

Remarque : saut réalisé pour le final au bord du podium et appelé : « Saut de l'ange »

## **ANNEXE n°2 : ANALYSES – 10 Anges, Portraits**

### 1) Générique :

*Film super 16mm*

**Conception** : Dominique Bagouet, Charles Picq

**Chorégraphe** : Dominique Bagouet

**Assistant** : Laurent Gachet

**Scripte** : Lydie Mahias

**Texte** : composés et dits par les danseurs, avec la collaboration d'Alain Neddham

**Dramaturge** : Alain Neddham

**Montage** : Catherine Steghens

**Musique** : 12 variations op 66 de Ludwig van Beethoven

« Sly » de Pascal Dusapin, éditions salabert

**Musique interprétée par** : Beethoven : Alain planes, piano et Alain meunier,  
violoncelle ; Dusapin : l'ensemble Hubert Durand :  
Hervé Defrance, Yves Favre, Jérôme Naulais, Benny  
Sluchin, trombones, enregistrement IRCAM, paris

**Décors** : Christian Boltanski

**décors réalisés par** : Laurent Gachet, Laurent Matignon, Christophe Olry

**costumes** : Dominique Fabrègue et Christian Boltanski

**Costumes réalisés par** : Agnès Bousquet, Dominique Fabrègue, Brigitte Lyons,  
Rachida Mayenne, Anne Nouem, robe de Michèle Rust :  
Maritza Gligo

**Habillement** : Isabelle Cavoit

**Directeur de la photographie** : Laurent Matignon

**Assistant opérateur** : Jean marie Cornuel

**Date de création** : août 1988

**Lieu de création** : Marseille

**Durée** : 32'46" dont générique 1'21"

#### **Première distribution :**

Jean-Pierre Alvarez, Christian Bourigault, Claire Chancé, Sarah Charrier, Bernard Glandier, Catherine Legrand, Orazio Massaro, Dominique Noel, Sonia Onckelinx, Michèle Rust

**Remarques** : extraits de *Le Saut de l'ange* ; coproduction : Paris Occitanie, productions, Compagnie Bagouet CCNMLR, la sept, maison de la culture de la Rochelle.

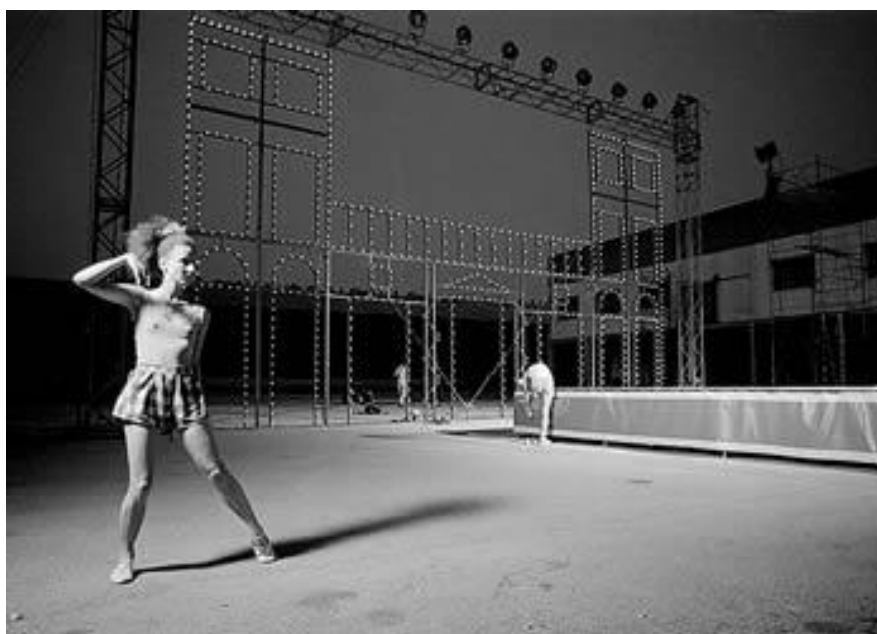
## 2) Iconographie

a)



*Sarah Charrier*  
**photo** : Christian Ganet

b)



*Dominique Noel*  
**photo** : Christian Ganet

## **ANNEXE n°3 : ANALYSES – Meublé sommairement**

### 1) Distribution

**Sous-titre** : d'après le roman d'Emmanuel Bove « Aftalion, Alexandre »

*dédicace dédié à jacques Garnier*

**Conception** : Dominique Bagouet

**Chorégraphe** : Dominique Bagouet

**Assistant** : Anne Abeille

**Collaboration artistique** : Alain Neddam

**Texte** : *Aftalion, Alexandre* d'Emmanuel Bove, éd. Posthume, le dilettante, 1986

**Musique** : Raymond Boni : ♦ « Valsons à chatons » pour guitare et accordéon

Klaus Baumgartner : ♦ « The irish ventilator », ♦ « Inside », 1981

**Musique interprétée par** : Raymond Boni : guitare, Geneviève Sorin : accordéon

**Décors** : Dominique Bagouet

**Décors réalisés par** : Laurent Gachet, Christine Le Moigne

**Costumes** : Dominique Fabrègue

**costumes réalisés par** : Dominique Fabrègue, Marie-José Gratia, Natacha

Levieux, Brigitte Lyons

**Lumières** : Serge Déés

**Date de création** : 10 juillet 1989

**lieu de création** : Montpellier, cour jacques cœur

[Dans le cadre du 9e festival international Montpellier danse]

**Durée** : 85'

**Première distribution** :

Dominique Bagouet, Hélène Cathala, Jean-Charles di Zazzo, Sylvie Giron, Olivia Grandville, Catherine Legrand, Orazio Massaro, Fabrice Ramalingom

*Comédienne* : Nelly Borgeaud

## 2) Descriptions des outils chorégraphiques :

### a- Espace

L'espace de représentation qui nous est proposé, est structuré par des bancs et des paravents, ordonnés sur un tapis de danse. Les paravents, du côté extérieur à ces bancs, reprennent le rôle de pendrions permettant de déterminer les sorties. Le fait que ce soit des paravents à taille humaine, l'espace se redynamise et donne cette idée d'espace à échelle humaine [qui coupe le côté romantique ou plutôt le côté « prestige » qu'institue les vraies pendrions velours dans les théâtres traditionnels].

Une estrade occupe l'ensemble de l'arrière scène : c'est là que les musiciens jouent et « encadrent » par leur musique. Cette structure permet aussi de générer un jeu de fausses entrées/sorties, mais surtout un jeu d'observateur observé.

Un rideau de fond de scène monté derrière l'estrade à hauteur d'un théâtre traditionnel, souligne la dimension humaine de la structure globale. Comme dit précédemment cette échelle humaine permet d'effacer le côté de prestige et de fascination qu'instaurent les scènes traditionnelles. Le fait que le sol de l'espace dansé soit au même niveau que celui des spectateurs du 1<sup>er</sup> rang renforce cette idée.

D'après ce que nous révèle l'œil de la caméra, l'espace dévoilé est très géométrisé et garde cette spécificité d'imbrications de scène sur scène : effets de mise en abîme ou métaphore de l'homme comme jouet du destin guidé par sa musique intérieure (musiciens surélevés, au-dessus des danseurs).

### b- Atmosphère

*La pièce débute dans le noir.*

*Dans la pénombre, une voix s'élève. Une voix un peu éraillée...*

*Chaque phrase semble être là avec un but bien précis...*

*Un phrasé simulant la simplicité qu'il en devient ordinairement fascinant...*

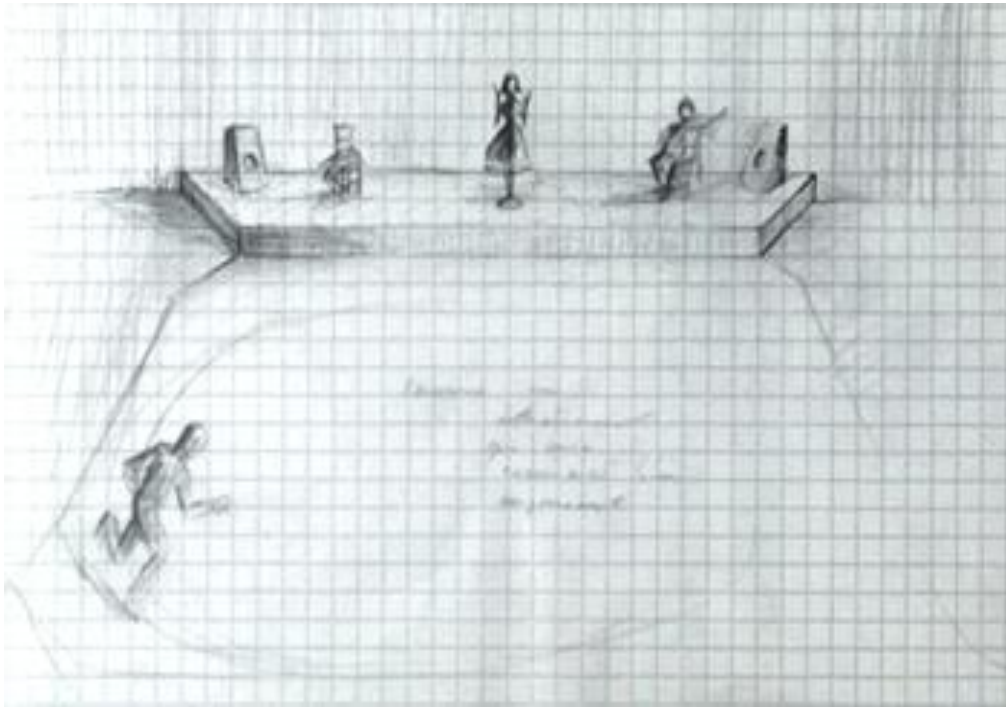
*Ecriture lapidaire...*

*Puis la fausse obscurité fait place à une clarté révélant un duo symétrique de danseurs, tantôt observés par la comédienne qui est alors assise sur un banc à cour...*

### 3) Iconographie

- *croquis chorégraphique*

a)



*Croquis de Dominique Bagouet*

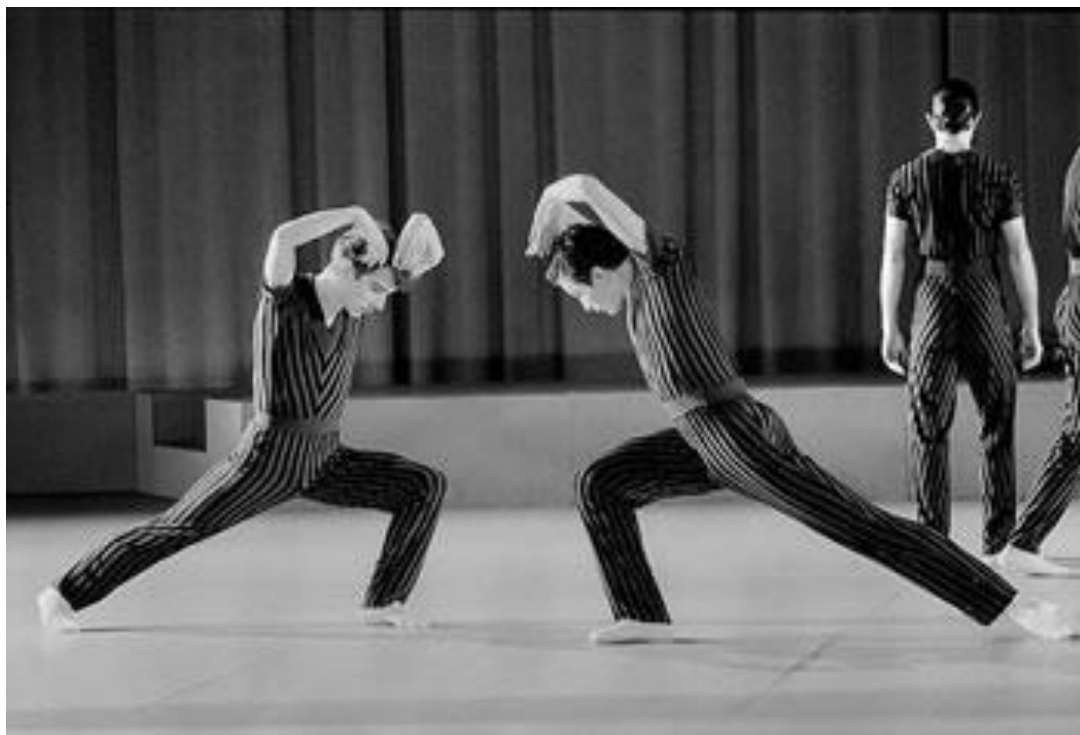
- *Photographies*

b)



*Dominique Bagouet*  
**photo : Marc Ginot**

c)



*Dominique Bagouet, Jean-Charles di Zazzo, Orazio Massaro, Fabrice Ramalingom*  
**photo : Christian Ganet**

d)



*Hélène Cathala et Fabrice Ramalingom*  
**photo : Vincent Pereira**

e)



*Sylvie Giron et Dominique Bagouet*  
**photo :** *Christian Ganet*

f)



*Catherine Legrand et Nelly Borgeaud*  
**photo:** *Christian Ganet*



## **ANNEXE n°4 : INTERVIEW /ARTICLES**

a)

➤ **Michèle Rust, « âge du corps, maturité de la danse, témoignage d'un parcours de danseuse », *âge du corps, maturité de la danse*, Théâtre d'Alès, ed. le cratère, 1997.**

*Le texte qui suit est la transcription d'une communication faite par Michèle Rust lors d'une rencontre organisée par Marie-Claire Gelly, secrétaire générale du Cratère Théâtre d'Alès et Laurence Louppe, critique de danse, dont les actes furent publiés ensuite.*

Je souhaite tout d'abord expliquer pourquoi j'ai voulu cette rencontre sur le thème **âge du corps, maturité de la danse**. Ce questionnement est apparu tout à fait naturellement dans mon parcours, vers l'âge de quarante ans. Au moment charnière de la vie, où l'on ne sent pas encore le poids de l'âge, j'ai eu besoin de cette réflexion, pour tenter de trouver les outils qui me donneraient les moyens de continuer à danser. Car pour moi, c'était clair, je n'arrêterais pas de danser. Dès mes débuts dans cette profession, la danse était tellement présente, tellement forte, que c'était pour moi inconcevable de penser qu'il faudrait s'arrêter un jour. C'est comme si on m'avait dit : « à quarante ans tu t'arrêteras de respirer, ou à quarante ans tu t'arrêteras de boire ou de manger ».

Ce que j'aimerais vous raconter, c'est comment cette danse a évolué, car comme le dit Jérôme Andrews, je crois que toute sa vie on cherche sa danse, et on la cherche par différents moyens. Pour cela j'ai choisi un fil conducteur qui est le rapport que j'entretiens avec mon corps. J'ai l'impression qu'au fur et à mesure que l'on avance dans le temps et dans la danse, on apprend à apprivoiser son corps qui est son outil. Dans un premier temps, on est tellement collé à lui que c'est très difficile. Puis petit à petit, on l'apprivoise, on négocie, et la danse progresse au gré de la relation qui se développe avec lui.

A Belfort, dont je suis originaire, j'ai commencé à étudier la danse classique comme beaucoup de petites filles dès l'âge de dix ans. De nature, j'étais petite, plutôt ronde. Donc l'image de la danseuse, ce n'était pas moi. Ce corps ne correspondant pas à la norme faisait que, dès le début, j'ai dû lutter. Pendant longtemps cette lutte a été la cause des petites douleurs de l'enfance, et j'ai géré tout cela comme j'ai pu. En grandissant, j'essayai de *rompre* mon corps. J'ai

beaucoup travaillé, je prenais énormément de cours. Quand je suis arrivée à Paris, je suivais trois cours par jour. J'essayais de modeler mon corps pour qu'il soit idéal, et il n'est jamais devenu idéal. J'ai dû faire avec.

### **Le corps rompu**

Je pense que cette situation m'a beaucoup apporté, beaucoup appris car je n'ai pas pu me reposer sur une image et il m'a fallu chercher ailleurs la justification d'être sur scène. La présence que l'on doit avoir sur scène, ce n'était pas dans l'esthétique que je pouvais la trouver, il fallait la chercher ailleurs. Cet état m'a obligée, peut-être plus vite que pour d'autres, à me poser des questions et à trouver ailleurs des chemins pour danser, pour être sur scène.

### **Le corps éclairé**

Je suis entrée dans la vie professionnelle de la danse par l'enseignement. On m'a en effet demandé très jeune – dix huit, dix neuf ans – d'enseigner. Quand on enseigne, on est obligé d'être clair et cela fait beaucoup avancer sa propre danse. Il y a aussi dans l'enseignement l'envie de partager les sensations que l'on a. Je crois qu'une des principales motivations de la personne qui enseigne, c'est justement cette possibilité de partager avec les autres ce qu'elle-même ressent. Cette expérience a été une source de progrès techniques et d'éclaircissements de mon mouvement, de mon cheminement par rapport au geste.

Un autre point très important fut la rencontre et le travail avec Dominique Bagouet. Dominique m'a prise comme j'étais, il a accepté sûrement plus tôt que moi mon propre corps, et il m'a mise sur scène dans des situations où j'ai dû « assurer ». C'est à ce moment-là que sont venus le travail de l'expressivité et la notion de l'expression nécessaire sur scène.

### **Le corps expressif**

Au début, quand je travaillais avec Dominique – on était encore à Paris, en 1978 – il y eut un moment charnière qui a transformé mon rapport avec le corps. C'est le travail que j'ai fait avec Geneviève Sorin, qui était à ce moment-là dans la compagnie. On répétait le spectacle intitulé **tartines** et Geneviève, qui était en étroite collaboration avec Dominique, avait pris en charge plusieurs ateliers.

On a fait de la relaxation et pris conscience du corps. On restait des heures, couché par terre... et c'est quelque chose qui m'a fait beaucoup de bien. Cette expérience m'a mise dans un autre rapport à mon corps. Je l'ai écouté au lieu de lutter avec lui.

J'ai ainsi mis en place des perceptions que jusque là je n'avais pas pu laisser vivre car j'étais dans un rapport autoritaire avec mon corps. Ce travail avec Geneviève Sorin a été essentiel. Il n'a duré que deux mois mais il m'a ensuite permis de rencontrer et d'assumer la danse de Dominique.

Le travail de Dominique était très déstabilisant. Ce qu'il me donnait à faire consistait en de petits gestes, des petites choses. Je ne levais jamais la jambe, je ne faisais pas de saut ! Heureusement, l'expérience avec Geneviève m'avait bien préparée pour prendre en charge la danse que me confiait Dominique. Il y eut ensuite dix ans de parcours avec des hauts et des bas, des éloignements, des rapprochements. J'interprétais la danse de Dominique tout en enseignant dans la compagnie. Au fur et à mesure que j'apprenais en dansant, j'enseignais, et réciproquement. Cette période a été pour moi très formatrice, très enrichissante.

Au bout de dix ans, l'ennui s'est installé. Il y avait la discipline difficile à supporter, et de plus, la passion et le métier, ce n'est pas toujours facile de les gérer quand ils sont tous les deux dans le même panier. Petit à petit le désir s'effrite. Le désir faisant tout, s'il n'y a plus de désir, c'est la mort.

J'ai donc quitté la compagnie et commencé à faire mon propre travail. C'est alors que j'ai fait une autre grande rencontre, celle avec le tango argentin. Le tango, je l'ai rencontré en 1990, je suis allée en Argentine trois fois. Naïvement – j'avais à l'époque trente-cinq ans – une pensée m'a traversé la tête sans préméditation : « oh ! Ça au moins, je pourrai le danser jusqu'au bout ! ».

### **Le corps ému**

En effet, en Argentine l'on voit beaucoup de « vieux » danser, et puis on est sur ses pieds, on ne fait pas des galipettes incroyables... On se dit que c'est quelque chose qui restera accessible. De plus, c'est une danse porteuse de choses essentielles, universelles, c'est aussi une danse ancrée dans la vie de tous les jours, hors contexte de la scène, de tout ce cosmos de la danse contemporaine. Après cette longue période avec Bagouet, j'avais besoin de trouver la danse par un recours plus simple, plus quotidien.

Après tout ce travail intense, exigeant et contraignant que j'avais pu faire durant quinze ans, je suis tombée sur cette danse-là qui, de manière très sensuelle et charnelle, m'a redonné un désir de danse. Je me suis à nouveau retrouvée débutante et c'était fantastique d'être dans cette situation d'apprendre quelque chose, d'éveiller un nouveau désir de danse. Cette découverte m'a redonné beaucoup de dynamisme. C'est en rentrant de Buenos Aires que j'ai créé ma compagnie. Cela m'a apporté de la force pour continuer à danser.

### **Le corps spirituel**

Je me suis toujours beaucoup interrogée sur le travail au quotidien du danseur. Pour ma part, j'ai d'abord travaillé sur le poids, par rapport à la terre, le travail des jambes. C'était là tout le travail classique de mon enfance.

Dans mes premiers cours de danse contemporaine avec Peter Goss, c'était aussi le travail du poids avec plus de déplacements et un fort travail de dos et de dynamique. Chez Dominique Bagouet, dans le cadre de l'enseignement que j'ai pu donner à la compagnie, je suis partie sur cette question du poids, enrichie par ce que demandait Dominique pour ses chorégraphies. J'essayais de trouver dans les exercices quelque chose qui soit au service de sa danse. Il y a eu donc tout le travail des extrémités, le regard, les mains. J'ai intégré tout cela à mon enseignement pour affûter l'outil des danseurs de la compagnie. Vers la fin de mon parcours avec lui, je commençais à m'interroger sur le haut du corps.

Quand je suis partie, Dominique a continué l'exploration de cette partie du corps. De mon côté, j'ai cherché aussi et je me suis intéressée à l'analyse du mouvement dansé. J'ai suivi quelques stages avec Odile Rouquet et j'ai eu quelques rencontres informelles avec Hubert Godard. J'ai pu enfin découvrir ce mouvement vers le haut que je n'avais pas encore apprivoisé. Ce travail d'analyse du mouvement m'a aidée à comprendre comment on est fait et m'a permis d'aller vers le ciel. Je sentais bien que l'on travaillait beaucoup avec la terre, mais ce n'était pas possible de ne rester qu'avec la terre, il y avait deux éléments. Comme on l'a vu ce matin avec Dominique Dupuy, on part de la terre mais ensuite il faut se connecter avec le ciel, il faut se connecter avec le haut, avec tout cet espace, et je pense que ça aide beaucoup pour la confrontation au vieillissement, car c'est là que se trouve tout le spirituel, toute l'âme, et c'est quelque chose qui peut rester

extrêmement fort, extrêmement vivant, même si le corps prend de plus en plus d'âge. C'est un apport technique qui m'aide à envisager la vie avec tranquillité.

Je pense qu'il y a vraiment cette aspiration vers le haut à développer. C'est un contrepoint au temps et au vieillissement.

Cela me fait penser à ce danseur fabuleux qu'est Fred Astaire, qui avait ce haut du corps complètement connecté au *septième ciel*. Cette connexion parfaite lui a permis de danser avec brio jusqu'à un grand âge.

### **Vieillir en beauté**

Quand j'ai vu les « vieux » danser à Buenos Aires, je me suis rendue compte qu'en Occident la beauté est beaucoup liée à la jeunesse. Pourtant, la beauté de ces vieux qui dansent le tango, elle existe. Elle est fabuleuse, et je pense qu'elle vient vraiment d'une nécessité.

Comme le disait ce matin une dame à propos d'un enfant myopathe, c'est quand il y a une nécessité de mouvement – parce qu'on ne peut pas le faire autrement – que le mouvement devient beau. Il y a quelque chose de plein, d'unique, d'évident à ce moment là, et si l'on arrive à aller petit à petit dans l'âge en restant en échange avec son corps, en l'acceptant, le mouvement devient de plus en plus plein, juste et beau.

En Argentine, j'ai été surprise et très charmée de voir comment les classes d'âge étaient mélangées. Une chose que l'on n'a pas ici. Au moindre repas d'amis, on a tous les âges, alors que chez nous on a tendance, quand on donne des dîners, à regrouper les gens par catégorie d'âge. Je témoigne de cela, c'est vrai que cela rejoint quelque chose de social. Il y a des barrières, et on se demande comment elles se sont installées.

Le dernier point que je voudrais évoquer par rapport à l'âge du corps et à la maturité de la danse, c'est un point un peu politique. Il y a quelques années, dans la région parisienne, dans une manifestation programmée par un organisme syndical, une réflexion m'a vraiment touchée. Quelqu'un disait que dans le milieu artistique, ce sont sûrement les danseurs qui sont le moins protégés et respectés. Cela vient du fait que le danseur, sachant qu'il ne dansera pas longtemps, est prêt, très jeune, à faire beaucoup de choses, et pour pas grand-chose. Il investit beaucoup plus son temps dans le plaisir de danser que dans la défense de son métier. Cette soi-disant fragilité de la danse est bien exploitée pour que justement,

cela n'avance pas de ce côté-là. La danse est toutefois un des arts les plus anciens, c'est quelque chose que l'on dit fragile et pourtant qui est toujours là et qui sera toujours là. Donc ce serait bien d'arriver à un équilibre plus juste.

Actuellement dans mon parcours de chorégraphe, je suis très intriguée par cette maturité, cette richesse que prend le corps en vieillissant. Chorégraphiquement, il y a beaucoup de chemins à parcourir, de sensibilités à mettre en valeur.

**Michèle Rust, « âge du corps, maturité de la danse, témoignage d'un parcours de danseuse », *âge du corps, maturité de la danse*, Théâtre d'Alès, éd. Le cratère, 1997, in *Les carnets Bagouet*, [en ligne] disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/036\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/036_texte_bagouet.pdf)**

**b)**

➤ **Catherine Legrand, « Danser comme une excuse », propos recueillis par Patrick Bossatti, *les cahiers du renard* n°11-12 – novembre 1992.**

Je ne conçois mon métier que dans une rencontre prolongée avec un chorégraphe. Les huit années que j'ai passées avec Dominique Bagouet m'ont appris que j'avais besoin de beaucoup de temps pour découvrir et approcher quelqu'un. En toute chose j'ai besoin de temps. Je suis plutôt d'un tempérament lent. J'adorerais être une femme impulsive, qui fait des choix rapidement, qui prend des décisions tranchantes. Pourtant, chaque fois que j'ai été un peu directive dans ma vie, les choses se sont gâtées et les résultats ne m'ont pas tout à fait convenu.

Ce temps est bien sûr constructif : il permet d'obtenir une plus grande cohérence sur le plateau. Après cette longue période avec Dominique Bagouet, il m'a semblé que j'incarnais sa danse de façon un peu trop insistante. Cela m'étouffait, j'avais l'impression que je n'existais que pour lui. Cela dit, maintenant que j'ai réintégré la compagnie après deux ans passés avec Michel Kelemenis, je me sens à nouveau « entière ». Le fait de danser du Bagouet, d'être dans son univers, de me sentir responsable de la pièce, la part d'interprétation que l'on me donne, c'est tout cela qui est important pour moi... Je sens que sa danse a une grande valeur, et j'ai toujours ressenti cela avec lui. Cela ressemble à un jugement de valeur, mais c'est essentiellement instinctif. C'est la poésie qui surgit de ces gestes qui me touche.

Une des rares personnes qui m'attirent et avec qui j'aurais pu également envisager de danser est Daniel Larrieu dont j'ai vu les dernières pièces. Cependant, malgré la distance qui sépare leurs univers poétiques, il me semble (à tort peut-être) qu'il est trop proche de Dominique Bagouet par ses indications et les émotions requises pour son travail.

Depuis longtemps, je me sens attirée par la comédie et le cinéma. Pourtant, pendant deux ans, j'ai travaillé avec Michel Kelemenis dont le vocabulaire est plutôt abstrait. Lorsque j'ai vu son solo, *faune fomitch*, j'ai eu immédiatement envie de le danser pour le montrer sous un nouveau jour, pour une femme. La composition et l'écriture en sont sans drame et très ouvertes. Chaque interprète peut y amener de nouvelles intentions sans pour autant créer un personnage. D'ailleurs, je supporte mal a priori qu'un danseur exprime des sentiments

clairement reconnaissables. En général, sur scène, j'essaie d'être toujours la même personne, avec bien entendu des humeurs différentes. J'aime aussi interpréter une danse qui permette de montrer des êtres à des stades différents de leur évolution. Dominique Bagouet sait faire cela, donner cette place.

Mon parcours, mon envie de changer ma façon d'interpréter, me sont suggérés par ma vie sociale. Il est essentiel que la danse permette l'influence de la vie sociale sur le travail. De fait, si je suis danseuse, c'est parce que cela m'aide à vivre. En revenant dans la compagnie Bagouet, je me suis aperçue que j'étais sur le qui-vive toute la journée. Pendant les répétitions, présence, observation et attention sont décuplées. Et désormais, je laisse beaucoup plus la danser « parler » en moi. Petit à petit, j'ai aussi appris à avoir moins peur des gens et je les observe plus facilement.

Ce métier, je le trouve émouvant. Je ne parle pas seulement du spectacle, qui n'est pas le plus important puisqu'il représente finalement un tiers du travail. Non, je parle de l'activité quotidienne, les échauffements, les répétitions. Du fait qu'on soit si occupé, si affairé, et que tout cela soit si important à nos yeux. Il y a parfois quelque chose de démesuré dans l'importance que le danseur donne à la danse.

Ce que je perçois du public, c'est simplement le degré d'attention de la salle, l'intérêt des gens pour ce qui se déroule sous leurs yeux. Mais ce que je fais réellement sur un plateau m'échappe. Je me donne à voir et la position du spectateur me convient pour l'instant. Lorsque j'assiste à un spectacle qui me touche, ce qui provient du plateau, c'est une sensation d'amour. Une personne seule sur scène peut très bien ne pas vouloir susciter cela. Il arrive qu'elle le produise tout de même.

Je ne crois pas avoir jamais eu conscience de provoquer ce sentiment, mais j'espère que cela arrive quelquefois. Se produisant, il m'échappe et c'est tant mieux. Je pense d'ailleurs que cela n'est possible que si ça nous échappe. Mon refus de me poser certaines questions relatives à ce sentiment, à ce qui se passe réellement sur le plateau en la matière, n'est pas innocent. Les lectures démonstrations me terrorisent parfois. Cette terreur peut me couper du monde, m'isoler au point de m'empêcher d'entendre les questions que l'on me pose. Et puis, s'exprimer publiquement sur les mécanismes de création me paraît impudique et déplacé. Ce que nous essayons de faire sur scène et comment nous le faisons est de l'ordre de l'intime et ne peut être dit que dans un certain contexte.



Pendant la danse, je fais attention à l'image, mais je laisse vivre le sentiment, je le lâche pour que des valeurs contrastées puissent s'exprimer. Je ne désire pas avoir trop de contrôle sur la nature réelle de ce qui me traverse. Cela s'apprend, comme s'apprend le fait de ne pas se censurer, afin de délivrer la danse de manière pure. Mais attention, la pureté c'est souvent aussi très froid. J'ai conscience d'avoir un certain pouvoir sur scène, une certaine force que je ne peux définir. J'ai aussi l'impression d'apparaître telle que je suis réellement et d'avoir une valeur, un vrai poids. Si l'on me regarde danser, on peut finalement me saisir aussi justement que dans la vie. Le lot de chacun est de s'explorer soi-même. Pour exister sur scène, il faut que je sois *quelqu'un*. Je ne suis pas passive, je suis concentrée sur l'écriture et sur la danse. Je vis parfois des moments lents et intemporels que je réussis à maîtriser. Face au chorégraphe, ma part de création dans la pièce consiste à être une *vraie* personne, c'est à dire à avoir une conscience accrue de moi-même, des autres et du monde. Il m'est difficile de m'exprimer sur ce sujet car tout cela est très évident pour moi, et je crois que tout le monde a plus ou moins la même opinion. Danser, alors, peut être perçu comme une excuse.

**LEGRAND Catherine, « danser comme une excuse » propos recueillis par Patrick Bossatti, *Les cahiers du renard*, Novembre 1992, n°11-12 in *Les carnets Bagouet* [en ligne], disponibilité et accès : [www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/031\\_texte\\_bagouet.pdf](http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/031_texte_bagouet.pdf)**

## **ANNEXE n°5 : INTERVIEW /ENTRETIENS**

### Christian Bourigault, rencontre universitaire

Médiateur : Audrey Martin

*Transcription de ma rencontre avec Christian Bourigault, suite à un séminaire sur les enjeux de la création chorégraphique, dans le cadre de cours dans le département Danse de Nice.*

*La rencontre avait pour but de le questionner par rapport à son vécu de danseur chez Dominique Bagouet, tout en ayant des données personnelles pour le recontextualiser par rapport à sa propre démarche artistique.*

*L'entretien s'est déroulé le 12 novembre 2008 à 18H dans ces mêmes locaux et a duré 1heure.*

*Pour des raisons d'authenticité du tons de la parole, ma retranscription du dialogue à conserver ce ton orale et à conserver ce vocabulaire quotidien.*

#### *Au niveau de ta formation ? Classique ?*

Pas du tout ! Moi, j'ai commencé la danse à l'université. En fait, quand j'étais étudiant. À l'université, j'ai fait des études de rééducation psychomotrice et de psychologie clinique et psychanalyse, à Paris 7. Il y a très longtemps. Et dans la perspective de mon travail de psychomotricien, qui était de travailler avec plutôt des enfants, adolescents, qui étaient mal dans leur corps. Moi, je me disais faut que je sois bien dans mon corps pour être face à des gens qui sont mal dans leur corps.

Donc, je me suis dit qu'il fallait que j'aie une pratique de corps personnelle moi-même.

Cela aurait pu être du yoga... Il se trouve qu'il y avait des cours de danse à la fac, dans des créneaux où je pouvais y aller. Donc, je me suis dit pourquoi pas de la danse, voilà. Et c'est parti un peu comme ça. J'ai commencé à prendre des cours de danse à l'université Paris 7, au SUAPS.

Puis, au départ, pas du tout pour être professionnel, mais pour avoir une pratique corporelle personnelle, pour pouvoir être bien dans mon corps, pour pouvoir travailler, soigner, rééduquer... J'aime pas ce mot-là, mais prendre en charge des gens qui étaient mal dans leur corps!

Le principe du métier de psychomotricien est de travailler avec des gens qui ont des problèmes moteurs, donc affectant le corps et dont l'origine est psychologique : c'est toute la sphère de la psychosomatique. A la différence de

Piglier qui travaille avec des hémiplésiques. Moi, je travaillais qu'avec des gens qui avaient un blocage dans la tête, qui entraînaient un blocage dans le corps, ou la perte de motricité, ou nous ce qu'on appelait à l'époque les enfants instables : C'est-à-dire que, c'est des mômes qui, quand ils arrivent dans une classe, ils sont incapables de rester une heure assis ; au bout d'un quart d'heure, il faut qu'ils bougent, faut qu'ils sautent, faut qu'ils laissent tomber le crayon, donc ça perturbe la classe. C'est des mômes qui sont très intelligents, qui n'ont aucun problème moteur...Voilà ! À l'origine ce qu'on appelait l'instabilité psychomotrice.

Où à l'inverse, des mômes complètement inhibés, avec les uns j'allais travailler comme ça, avec les autres j'allais travailler... *(Sur l'extension)*

Enfin bon je te passe les détails de tout ça, mais bon ...

Voilà, j'ai commencé la danse dans ce contexte-là. Et puis, au fur à mesure, j'ai eu mon diplôme de psychomotricien, ma licence de psycho. Puis, j'ai commencé à bosser. A un moment, j'ai arrêté la danse, parce que j'ai bossé en Algérie, y avait pas de cours de danse là-bas.

Puis en revenant à Paris, j'ai repris des cours de danse pour moi, toujours dans cette même optique. Puis au fur et à mesure, dans mon travail de psychomotricien, c'était un peu compliqué, et dans ma pratique de danseur, c'était l'éclate ! J'adorais ça, tout ça...

Et puis petit à petit, la psychothérapie m'aidant là-dedans, mon psychothérapeute de l'époque m'a dit, m'a fait sentir que la danse était vraiment mon désir à moi, mon « JE ». Alors que la psychomotricité, c'était sans doute quelque part, le désir de mes parents.

Je suis d'une famille de travailleurs sociaux, tu vois, tout ce qui, nous vivons... Mes parents sont morts, mais mes deux frangins sont éducateurs spécialisés, ma sœur travaillait à la sécurité sociale, ma sœur jumelle est puéricultrice... Tu vois, c'est que des travailleurs sociaux. Dans une famille «catholique», de l'ouest, à Angers, à côté de la Bretagne ... voilà

Mon père était un «catholique» de gauche... Un «catholique» socialiste. Moi, j'étais dans ce truc...

Donc, le psy m'a dit *« peut être que vous le métier de psychomotricien, c'est comme vos frères et sœurs, et la famille Bourigault, c'est d'aider les pauvres, d'aider les handicapés »*, tu vois, donc c'était très.... *« Mais vous, par rapport à vos frangins/frangines y a quelque chose autour du corps. Vous êtes ...Y a*

*psychomoteur et y a le mot moteur et que là tout d'un coup le corps est entrain de prendre toute sa place dans votre histoire.* » Ce psy, ça été une révélation, enfin ce travail avec lui. Et petit à petit comme ça, je prenais des cours tous les jours, puis tous les weekends, dès que j'avais des vacances.

Et puis dans mon métier de psychomotricien, tu vois...

A un moment donné, j'ai eu la chance de passer l'audition du CNDC d'Angers, qui était dirigé par Nikolaïs, à l'époque en 1980. Et je l'ai eu, alors que j'étais danseur... Bon, j'étais plus vraiment débutant mais j'étais amateur... et Nikolais ... je n'avais pas vraiment de technique, mais j'étais le roi de l'impro : je pouvais me balancer dans des impros ; tu me donnais n'importe quel thème d'impro, j'étais le premier à me jeter par terre, tu vois, un peu fou.

Et Nikolais, ça a du lui plaire, et j'ai travaillé pendant un an à Anger. Donc, je dansais du matin 9h jusqu'au soir 18H, pendant 1 an. Et après le CNDC d'Anger, il était hors de questions que je reprenne mon travail de psychomotricien. Pour moi, j'étais danseur, et puis je voulais devenir danseur.

Et en 1981, à la sortie du CNDC d'Anger... Tu vois quand t'a bossé un an tout les jours... la technique, on s'en est bouffé, et puis la technique Nikolais, tu vois, c'était « bossé » quoi ! Et donc quand je suis sorti du CNDC d'Anger, j'avais un niveau correct enfin...

Et puis... c'est toujours le cas maintenant, mais à l'époque c'était encore pire, dans les compagnies on était à peu près moitié d'hommes et moitié de femmes, mais dans les formations, et dans les cours de danse on était deux mecs et y avait 20 nanas. Donc pour un mec, c'était très facile de trouver du boulot.

Et moi, tout de suite après le CNDC d'Anger, j'ai passé des auditions et je les ai eu tout de suite, tu vois parce que, je ne me faisais pas d'illusions, j'étais un mec, c'était plus facile.

Donc, je suis arrivé comme ça, j'ai galéré... enfin je n'ai pas galéré... j'ai galéré dans le sens que c'était des petites compagnies ! Mais bon, moi j'ai continué à me former sur scène... enfin j'ai découvert la scène comme ça.

Et puis là-dessus, est arrivé un jour, la même année, en début d'année, 3 auditions : Galotta, Chopinot, Bagouet.

Et je me suis dit : « je me fais les 3 auditions ».

A Chopinot, je me suis fait bouler, c'était à la ménagerie de verre à Paris. On commence à la barre, [il montre] « *demi-plié* », « *grand plié* », « *dehors* » : c'était

fini déjà... Bah oui, ok pas de soucis... si tu commences par une barre classique, bah là, c'est sûr, je suis mal.

Galotta, j'ai fait toute l'audition, je ne suis pas resté, mais presque jusqu'au bout...

Bon je me suis dit, il me reste Bagouet.

Et donc Bagouet, c'était sur 2 jours au théâtre de la ville.

1<sup>er</sup> jour ça allait à peu près, tu vois le cours technique, un peu...

Et le soir, il avait invité des gens, qu'il gardait pour le lendemain, à aller ... je sais plus à quel théâtre, mais c'était à Paris : il présentait *Désert d'amour*.

Moi, j'avais une image de l'œuvre de Bagouet, des premières œuvres de Bagouet, très théâtrales dans les années 70, enfin quand il a gagné Bagnolet en 1976.

Et, je vais voir *Désert D'amour*... sur le coup, c'était un choc, parce que c'était une pièce plutôt abstraite, et puis avec un niveau technique des danseurs...

Et la consigne... Moi, je sais que je devais remplacer Angelin Preljocaj, entre autre dans *Désert d'amour*...

Tu vois dans *Désert d'amour*, t'a des trucs avec des arabesques, t'a des trucs ... [il montre]

Et je me suis dit « je danserai jamais ça » ! Donc le lendemain, je suis allé à la répétition, en me disant « bon ça va laisse tomber on verra bien » ! Et le soir Dominique me dit, « écoute dans 6 mois, tu viens à Montpellier, j'ai besoin de toi dans six mois » !

Je me suis dit alors ok, j'ai six mois pour me préparer : que des cours de classique, de Cunningham, de toutes techniques ! Techniques ...

Donc, comme je suis plutôt quelqu'un qui aime bien bosser, j'ai travaillé. Donc, quand je suis arrivé chez Dominique, j'ai pu reprendre *désert d'amour* ; bon c'était compliqué quand même.

Et donc, quand je suis rentré chez Bagouet, y avait des gens comme Bernard Glandier, Michèle Rust, Catherine Legrand,... [...] Et j'ai retrouvé quelqu'un, qui est devenue une grande amie maintenant, qui s'appelle Dominique Noel, et qui avait passé l'audition du CNDC d'Anger avec moi ! Elle me dit : « *je me rappelle, toi t'a été pris et moi je n'avais pas été prise, et j'avais les boules !* » et elle me disait, « *Nikolaï t'as vu les branleurs qui prend !* » Des mecs comme moi qui ne savent pas danser. Elle, elle venait de la maison Besobrasova, à Cannes, grosse école classique et tout,... et bon, voilà ! On en a rigolé, mais bon !

Et donc, je suis rentré comme ça chez Bagouet. Et en fait, je n'ai pas compris pourquoi il m'avait pris ... et en fait, j'ai compris beaucoup plus tard. C'est-à-dire que Dominique, il avait une sorte de ... je pense qu'il percevait toutes les potentialités qu'il y avait chez un danseur. Et moi c'est quelqu'un qui m'a vraiment révélé. J'ai dansé quatre ans et demi chez lui. C'est vraiment quelqu'un qui a déployé mes ailes. Et, c'est chez lui que j'ai eu envie de chorégrapier ! Quand, je suis rentré chez lui j'étais interprète. Quand, je suis sorti de chez lui, je voulais chorégrapier ! J'ai quitté la compagnie pour pouvoir commencer à faire mon propre travail de chorégraphe. Donc, si tu veux, quand on me demande mes filiations, bah évidemment je cite Bagouet. Pour moi, c'était quelqu'un de très important, il m'a fait confiance, et c'était vraiment un visionnaire par rapport aux interprètes. C'est quelqu'un qui sentait chez les interprètes tout le potentiel.

### *Mais potentiel dans le sens expressif ?*

Oui, plus dans le sens... je pense qu'il se rendait compte assez vite.

Avec moi en tout cas, techniquement j'avais un niveau correct, mais je n'étais pas un magicien de la technique. Ce n'est pas ça qui l'intéressait, évidemment...

Tu sais, il avait une expression Dominique, qui disait : « quand j'engage un danseur, (j'ai retrouvé ça tu sais dans le livre d'Isabelle Ginot, *un labyrinthe dansé*) où isabelle cite, « *quand je fais une audition, quand je cherche un danseur, il faut que je sente en lui un personnage* » ! Tu vois il amène la notion de personnage pas au sens théâtral, mais au sens physique du terme. Et, je pense que chez moi, il avait senti très vite les potentialités de ce personnage, de mon être dansant en termes de personnage. Et effectivement, il ne s'est pas planté, ce personnage là...

En 86, au moment juste avant de quitter la compagnie, on a fait un spectacle *Le Saut de l'ange*, et il a fait un film juste après qui s'appelle *10 anges, portraits*. Et, on était à ce moment là, tous de la même équipe depuis 5 ans. On était vraiment une équipe très soudée !

Il y avait Bernard, Catherine Legrand, Claire Chancé, Sonia Onkelinx, Dominique Noel, Michèle Rust, bon etc...

Et je pense que *10 Anges, portraits*, c'est vraiment un hommage à ses interprètes là. Et, Dominique a été l'un des premiers chorégraphes à revendiquer publiquement sur la scène contemporaine française, l'importance des interprètes dans son écriture, disant : « *moi sans les interprètes je suis rien* ».

*10 Anges*, c'est vraiment un cadeau aux interprètes. Dans le film *10 anges*, dans le dossier de presse, il a défini chacun de nous par une phrase. Donc moi, c'était... Christian pour Dominique, c'était : « *le héros romantique mais suffisamment tordu dans les coins pour que ce soit intéressant* ». C'est à dire, que j'étais un héros romantique tordu. C'est à dire, que j'avais à la fois la dimension de...

Tu vois comme aujourd'hui, je me suis pas coupé les cheveux depuis un mois, je dois aller chez le coiffeur, je n'ai pas eu le temps : tu vois le héros romantique comme ça un peu... avec le côté... [fait celui qui rêve].

Et en même temps complètement tordu de l'intérieur. Je pense que pour lui, ce personnage là, c'est quelque chose de cet ordre là, de cette dualité là, à la fois dans une figure du jeune homme romantique qui résonne chez Dominique (enfin je pense). Tout ça c'est de l'après coup, au moment où j'étais, je pipais rien de tout ça !

Ce n'est pas que je ne pipais rien de tout ça, je faisais, j'étais dans... Je ne sais pas comment dire. C'est beaucoup dans l'après coup, et puis sa mort, et tout ça...

Oui, cette dualité, ce côté du jeune homme romantique, c'est plus du côté tordu. Et ce qu'il était lui aussi finalement aussi. Quand on parle de Bagouet, c'est toujours une figure du jeune homme ; il n'a jamais vieilli. Bon, Le sida l'a tué avant qu'il soit vieux, mais ....

Et, il avait en même temps ce côté complètement tordu. Moi, j'ai des images de lui en tournée, de délire. C'était un gros délirant dans la vie et sur le plateau aussi. Et donc, je pense que ce qu'il a révélé chez moi, c'est...

Il a réveillé cette sorte de personnage là, qui a fait ensuite, moi, la matière de ma propre chorégraphie.

Et, je l'ai pas montré tout à l'heure, je n'ai pas eu le temps, mais le premier solo *autoportrait de 1917*, c'est finalement ce côté complètement tordu, complètement déstructuré, enfin cette dualité là. Je ne sais pas comment dire ça.

Dans ce sens là, c'était un visionnaire et sur tous les interprètes. Il se plantait rarement sur le choix des interprètes.

*Mais du coup au niveau de cette image de personnage caractérisant chaque danseur : en comparant les processus de Le Saut de l'ange et de meublé sommairement, on remarque qu'il se sert de chacune des personnalités des danseurs pour faire émerger un autre personnage. Dans Le Saut de l'ange il se nourrit de l'histoire de chacun pour donner un vrai relief à ceux-ci. Et au contraire dans Meublé sommairement où, il s'appuie sur un texte, il ne met pas en relief le personnage de l'histoire, mais il arrive à ce que chacun des danseurs contribue avec son histoire personnelle à remplir ainsi l'histoire qui nous est narrée.*

*Et du coup cela me fait poser la question du travail d'écriture : est-ce qu'il chorégraphiait en fonction de chacun ou bien... Comment cela se passait-il ?*

Cela dépend des pièces. Lui, il avait une idée très précise. Moi, je repense à *Assaï*, qui était pour moi ...Ça dépend !

Chez Dominique, j'ai fait des pièces : j'ai repris *Désert d'amour*, puis ensuite j'ai fait *le Crawl de Lucien*, après j'ai fait *Assaï*, *les Petites pièces de Berlin*, et *10 Anges*, et puis je suis parti juste avant *Meublé Sommairelement*. Après, j'ai regretté, mais y avait mon envie de partir aussi ...

Ça dépend des pièces. Sur *Assaï*, il avait très clairement dans sa tête, toute la dramaturgie d'inventer une pièce autour du cinéma expressionniste. Donc, il avait distribué les gens...

Moi, j'étais, ... je ne sais pas si tu as vu *Assaï* : Il nous avait distribué chacun. Il savait précisément pour chacun de ses 9 interprètes. On était déjà une équipe de 9. Dont les «grandes raies», c'est-à-dire Catherine Legrand, Sarah Charrié et Moi, les 3 ! On était ces sortes de créatures complètement énigmatiques.

Après, il savait très précisément le personnage dans lequel on était. Et ensuite, physiquement, il avait comme ça des choses très précises. Après, des fois, on improvisait un petit peu. Après sur *Assaï*, dans mon souvenir, ma mémoire est un peu ... Il avait pratiquement écrit beaucoup de choses.

Sur *Le Saut de L'ange*, ou sur *Les Petites pièces de Berlin*, oui, on a improvisé beaucoup... Oui, il n'y a pas de règles. Mais en gros, il savait très bien où il allait. Si tu veux, on ne passait pas des heures à improviser.

*C'était très cadré*

Oui !

*Mais du coup lors de la transmission des phrases écrites, (ma question est un peu naïve), mais comment, en tant qu'interprète, prend-on sa place dans une écriture très formelle sans la trahir ?*

Ça dépend des pièces ! C'est vrai, mais moi, quand je dis que j'ai quitté Dominique (enfin la compagnie), c'est qu'à un moment donné, je me sentais un peu étouffé dans cette écriture là ! Mais peut être parce que moi, je n'ai pas su prendre ma place ! Et je pense, que quand Dominique m'a choisit comme interprète, j'étais tellement sur le cul, que je me suis dit « ce n'est pas possible » ! Et du coup, je crois ... je suis un peu lent comme garçon... Peut être, il m'a fallu du temps pour réaliser, pour peut être un peu démystifier Dominique !



Démystifier, là où j'étais ! Cet homme m'impressionnait, et donc j'étais dans un rapport un peu comme ça...

Et donc, je pense que la première année... C'était sur la création du *Crawl de Lucien* : c'était horrible ! En plus, c'était une pièce...

Je ne pense pas que c'était la meilleure pièce de Dominique ; Ça ne fait pas partie de ses chefs d'œuvres, on va dire !

Mais bon, il se trouve que c'était la première création que je faisais avec lui. C'était une pièce assez abstraite, on était un peu dans une sorte d'académique un peu bizarre. Je ne comprenais pas ce que c'était cette pièce. Je ne comprends toujours pas ce que c'est d'ailleurs. Ça reste une énigme, cette pièce. Du coup, j'ai pris mes distance, et lui « ok, tu prends de la distance, tu restes là, y a pas de soucis » ! Et si tu ne prenais pas plus ta place, il n'allait pas te chercher.

Moi, j'ai commencé à prendre ma place sur *Assai* ! Parce que là tout d'un coup, la proposition résonnait complètement...

[...] Je suis un fou du cinéma expressionniste allemand, de la peinture expressionniste.... Et là, c'était en 1986, c'était pour la Biennale de Lyon, qui était consacrée à l'expressionnisme allemand en 1986. Et là tout d'un coup, je me suis lâché, dans cette pièce là. Et Dominique, quand tu te lâchais, il prenait.

Je pense, qu'avant je fermais la porte. Et comme moi maintenant, quand je suis avec des interprètes qui ferment les portes, des fois ça m'arrive, je me plante. L'interprète du coup fait une apparition dans la pièce... bon j'exagère mais, c'est beaucoup une rencontre humaine le rapport de chorégraphe à interprète !

Et à partir d'*Assai*, ça a été beaucoup mieux !

Du coup, je pouvais improviser, alors que je te disais tout à l'heure chez Nikolais j'étais le roi de l'impro. Mais, Dominique travaillais peu comme ça, sur des grandes impros très ouvertes. C'est ce qui a fait aussi la force de son langage chorégraphique, et la cohérence et la pertinence de son langage. Il savait très bien ce qu'il faisait ! En tout cas, c'est l'image qu'il donnait et puis c'était réel.

*Justement par rapport à ça, dans le livre de Ginot, elle écrit qu' à partir d'Assai, on sent une envie de s'élargir au domaine théâtral ; avec dans ces citations beaucoup de vocabulaire appartenant au champ lexical du théâtre, comme par exemple la notion de « direction d'un danseur » comme on parle de « direction d'acteur ». Et puis, il y a cette notion de présence qui devient très centrale dans le travail. [...]*

*Ce qui me frappe chez Bagouet, c'est comment les corps sont vraiment disponibles, comme si les danseurs étaient alors « des questions ambulantes ».*

*Il y a une marge entre le mouvement qui est proposé et l'interprétation que l'on peut en faire. Et c'est en ça que la notion de présence prend une autre couleur chez Bagouet...*

Le concept clé, là, qui relie tout ça, c'est vraiment cette histoire de personnage. C'est la présence du personnage physique, pas du personnage théâtral qui est alors enfermé dans une image figée, stéréotypée d'un rôle. Mais la présence d'un personnage physique ouvert. Ce n'est pas le personnage au sens du code théâtral, c'est plus le personnage comme une sorte de figure, mais avec une porosité entre la figure et l'être qui la porte.

*[Démontre avec ses mains qui s'imbriquent l'une sur l'autre]*

Là, c'est le personnage théâtral stéréotypé, je ne sais pas quoi, et là y a derrière l'être du danseur...

*[Geste de la main gauche qui vient s'infiltrer derrière la main droite]*

Je ne sais pas. Mais du coup ce que tu vois là, c'est une palette qui laisse au spectateur cette marge d'interprétation, et de projection. C'est très bizarre, ce concept de personnage chez Bagouet, mais je crois que c'est assez centrale. Je ne saurais pas le définir...

Du coup par rapport à la question que tu poses sur la présence, c'est...

Moi, j'ai repris *F.et Stein*, là de Bagouet en 2000. Je le danse toujours depuis 2000, et je le danserai encore l'année prochaine au mois de mars, et je crois que ce sera la dernière, parce que....

F. et Stein, c'est étrange parce que... Oui, ce n'est pas un bon exemple parce que ça convoque parfois des personnages presque théâtraux, et des moments c'est des figures plus ouvertes qui laissent la placent à la personnalité de l'interprète. Ce n'est pas une présence figée, c'est une présence tout le temps ouverte et tout le temps disponible.

Et finalement, Dominique, je crois, nous emmerdait peu la dessus. C'est drôle...

Enfin, il nous emmerdait pas, dans les sens : « travail ton personnage », ce n'était pas comme ça !

Mais... Je ne sais pas comment le dire...

*Il le transférait sur autre chose, enfin sur le matériau même :*

Ah oui, oui ! C'est à dire, qu'on était dans le corps, dans les états de corps.

Mais, il nous disait jamais « mets ton regard »... je sais pas comment dire ...

*Ça allait de soi !*

Oui ça allait de soi ! Et le fait de travailler la précision, parce que s'était hyper-précis à la fois dans le dessin du corps, dans son espace, dans l'état aussi. Et du coup, y avait une sorte de justesse qui faisait que ça se plaçait comme ça ! Ça se plaçait : le regard était toujours juste par rapport... enfin la présence.

Mais, tu vois y a un truc chez Bagouet qui m'a toujours... et je ne suis pas seul à le dire ; tout les gens chez Bagouet te le dirons ... lui, à un moment a été chez Béjart, voilà le corps est comme ça [montre], donc lui est passé certainement par un corps « béjartien », un peu comme ça, les mecs en jean ( *Messe pour le temps présent*, je ne sais pas si il était dans cette pièce là mais peu importe ! Non c'était dans clown de Dieu avec...) Et Dominique, les premières choses quand les danseurs arrivaient... C'était pas mon cas, mais ...tu vois des danseurs qui venaient un peu du classique, c'était tout le temps « relâche ça » [montre le plexus solaire] !

Du coup le fait de relâcher là, quand tu es là derrière, c'est ça, [montre les omoplates] c'est complètement coincé parce que c'est dans une projection. C'est Doebbels qui parle d'un corps d'armure, d'un corps de vainqueur, un corps de guerrier, un corps armaturé...

Et chez Dominique, y avait une sorte de ... vraiment et il insistait... de lâcher ici [remontre] et le fait de lâcher là, cela ouvrait là [montre arrière du dos] et ce qui permettait d'avoir une « cage » (c'est drôle) la cage thoracique qui n'était plus du tout une cage ; et d'avoir cette liberté de la cage.

Et du coup lui aussi, cela partait dans un truc, finalement très technique... d'avoir la liberté de la cage permettait d'aller dans des micro-mouvements qui étaient perceptibles.

Et du coup la liberté de la tête sur la cage, d'avoir ce centre haut ici très libre, d'avoir cette respiration là, ... c'était très organique. Ce que je veux dire que ce n'était pas mental, pas du tout dans un truc cérébral. Ça passait par le corps, dans des trucs très organiques et du coup on se posait pas la question : si là c'était vivant [plexus], le reste était vivant. Il y avait une sorte d'organicité, évidemment pas naturelle parce que ça c'est un travail, mais...

C'est très compliqué, ça restait dans le ... je ne suis pas très clair par rapport à ça ! Je n'ai vraiment jamais analysé ça !

Il faut vraiment revenir à une analyse du corps. On se posait un moment dans les carnets Bagouet, s'il y avait un corps « Bagouetien ». Bon moi, je suis un peu à la

périphérie des carnets. Je n'ai pas voulu en faire parti au moment, en 1992, quand Dominique est mort, et en décembre 1993 quand les carnets ont...

Ma compagne, à l'époque était enceinte. J'avais ma compagnie depuis 1990, et ça tournait du feu de Dieu. J'étais futur jeune père.... J'ai dit aux carnets : « *non je ne pourrais pas, mais je veux bien être dans le conseil artistique et tout ça* ». Et de temps en temps jusqu'à aujourd'hui, mais de plus en plus rarement, car je n'ai plus le temps...

C'était à Magrin, chez Michèle Rust, je me souviens, on se posait la question ; et moi je disais « *mais bien sûr, il y a un corps Bagouétien* » ! Parce que, les gens disaient mais non, il n'y a pas de corps Bagouétien! Pour moi, tu ne dances pas du Brumachon, comme du Diverrès ou du Bernard Montet, ou du Galotta, du Bagouet ! Il y a ce corps là...

Tu vois même sur l'histoire des « premières » [montre], Dominique, lui, nous parlait des pieds en lampadaire ! Si tu veux, t'as la parallèle, et en classique tu as la première, la seconde etc... Et Dominique, lui, il en parlait comme un pied de lampe

Du coup dans le demi-plié, tu n'étais pas là dans une hyper-ouverture, c'était dans un truc à l'image de ça. Ça, c'est un truc beaucoup plus naturel que ça ! Entre, cette stabilité là, cette respiration ici, et après tout son travail sur...

Y avait une sorte de prise en compte d'une sorte de posture de corps, de fondement du corps, qui amenait après...

Je pense que chez Dominique, il faisait vraiment travailler des gens qui font de l'analyse (je ne sais pas comment on appelle ça), des lectures du corps très précises. Je suis sûre que c'est des mines. Je ne sais pas, je n'en connais pas assez pour en parler. Il faudrait que tu rencontre des gens ...après ça dépend de ce que tu veux faire.

Enfin pour quelqu'un qui un jour voudrait travailler la dessus, il faudrait rencontrer des gens comme Michèle Rust, où qui ont été enseignant beaucoup, qui était interprète et qui donnait des cours chez Bagouet.

Moi, j'ai du donner 2 ou 3 classes en 5 ans ; alors que Michèle remplaçait Dominique sur les cours du matin. Tu vois des gens comme ça, qui sont dans une analyse plus pertinente que la mienne, et qui connaissent là-dessus. Mais je pense qu'il y a une mine. [...]

Par rapport à cette notion de corps Bagouétien, je me suis interrogé là-dessus et je la visionnais non en termes de technique mais plus en termes de ressenti, comme des états de corps...

Je pense à ce rôle là quand même... Après, c'est une notion un peu floue le ressenti. Dans le bouquin d'Isabelle Ginot, à un moment, elle tente un peu une analyse comme ça d'un corps Bagouétien, sur la verticalité, sur le léger décentrement, la courbe...

Une image typique de Bagouet, c'est ce truc là... [Montre la figure de Catherine Legrand dans son solo de *Le Saut de l'ange*, et qu'elle a le dos vouté et les mains devant le nez comme si elle tissait...]

Quelqu'un ferait une courbe comme ça, là tout d'un coup, il y a une sorte d'affaissement de la cage comme ça, et le retournement ...

Il y a tout le travail d'extrémité, dont parle Isabelle dans son bouquin. Je pense que ce n'est pas du ressenti, il faudrait peut-être l'analyser plus profondément, mais de casser les lignes, d'être jamais dans une logique. Toujours casser une logique ...

*Qui pourrait être formelle ...*

Oui !

*Casser le formelle ?*

Oui, mais parce que lui vient du formelle. Il vient du classique. Il vient de chez Béjart, de chez Rosella Hightower (qui est morte il n'y a pas longtemps, j'ai appris ça). Lui, il a été formé comme ça ! Il vient quand même de la danse classique, Dominique, il ne faut pas l'oublier. Il vient du corps avec les grandes premières comme ça : il vient de là !

Après, il a défait tout ça. Il a fait sur lui-même son propre travail.

Et puis c'était quelqu'un de très cultivé, avec une culture cinématographique...

Je pense qu'il y a des clés à chercher dans ce corps là, dans les fondements...une sorte de base de ce corps là.

*Du coup c'est vrai qu'il a eu une formation classique et on le ressent dans l'écriture, un peu. Mais dans le choix des interprètes ?*

Je ne pense pas être une des exceptions !

*Je sais qu'il y a eu aussi Michèle Rust et Sylvie Giron aussi, mais...*

Catherine Legrand, je ne suis pas sûre. A l'époque où j'étais : Dominique Noel, oui. Je ne sais pas. C'est une bonne question.

*Je me posais la question, parce que ce qui m'impressionne dans cette écriture c'est la liberté articulaire. Et pendant un bon moment, j'ai cru que tous les interprètes venaient d'une formation classique, et que du coup cette liberté articulaire, n'était que technique, qu'une question d'élasticité, de souplesse ?*

Pas du tout. Moi, je n'étais pas particulièrement souple, pas non plus raide, mais pas souple non plus. C'était un travail que lui a développé. On bossait tout les matins ; on avait une barre ensemble que donnait Dominique : un échauffement, un cours technique. Ça durait 2h tous les matins, tous les jours. Enfin il n'y pas de secret. Ce n'est pas comme dans certaine compagnie où les danseurs arrivent s'échauffent, chacun fait son truc, puis ensuite on y va ensemble !

Là, ce corps Bagouétien, il s'est vraiment façonné tous les matins, pendant des années, de 9h à 11h, pendant des générations et des générations de danseurs. Y a un exercice, avec une sorte de trame. Enfin pendant les 4 à 5 ans et demi ou j'ai été dans la compagnie, Dominique a élaboré une barre qu'il modifiait en fonction. Il y avait un vrai travail de cette liberté articulaire, des exercices, qui ne passaient pas forcément par...

On faisait des demi-pliés et grands pliés, des battements tendus : il y avait de temps en temps de l'artillerie un peu classique. Mais, il y avait aussi du travail de chez Cunningham. On a eu des profs de classique qui sont venus de temps en temps, que Dominique invitait. On a eu un mec qui s'appelait Michael Lassalada qui était un danseur de chez Cunningham qui est venu faire des cours. Ça c'était assez exceptionnel. Sinon, c'était la barre de Dominique. C'était sa digestion à lui de tout ça. Il a dansé avec Peter Goss, tu vois tout le courant de la danse moderne héritée de la danse moderne américaine.

Et puis c'était son corps à lui aussi, je pense évidemment... La singularité de sa propre morphologie. Il n'avait pas forcément un corps de danseur classique, au sens classique du terme. Il avait un corps plutôt chétif. Il donnait l'impression d'avoir un corps d'adolescent, un peu maladroit. Ce n'était pas du tout « ce corps de vainqueur ». Du coup ce corps là, comme si une fois qu'il a dépassé la technique classique, était revenu naturellement son corps à lui, son corps d'«être humain », travaillé par la technique classique qu'il a peut être, à un moment mis de côté par certains aspects ; et du coup après, de travailler, de prendre le support de son propre corps comme support de la technique qu'il voulait... Il n'avait pas une volonté didactique de créer une technique Bagouet. Il n'était pas du tout là

dedans. Il faisait. C'était un artisan. Il cherchait. Il cherchait avec nous. Ce n'était pas du tout une volonté de créer une école. Même si lui après, il a créé une sorte de formation pour de jeunes interprètes à Montpellier, juste à côté de la compagnie.

*Une dernière question sur les petites pièces de Berlin : tout est partie de solo de chaque danseur, mais Dominique les a-t-il re-chorégraphiés après ? Était-ce juste une mise en espace ?*

C'était en 1989, à un moment où il voulait prendre un petit peu de temps pour lui. Il y avait ce projet de résidence à Berlin. C'était une commande, c'est pour ça qu'il a appelé ça *les petites pièces de Berlin*. On a été en résidence à Berlin juste avant la chute du mur. C'était hard. Dans mon souvenir, oui, il voulait prendre un petit peu de temps pour lui et donc il nous a dit : « *débrouillez-vous, faites quelque chose...* ». Ça l'intéressait, comme je te disais tout à l'heure, on était cette compagnie de danseurs depuis très longtemps ensemble— il nous faisait une confiance totale, cela se passait très bien entre nous. Certains avaient déjà des velléités de chorégraphe. Certains en avaient déjà fait un peu comme Bernard Glandier, Michel Kéléménis. Il nous a senti... je pense qu'il avait envie de voir un peu... Il y a une chose qu'il n'avait jamais fait c'était de nous laisser nous débrouiller. Donc - je ne sais plus comment - on s'était regroupé par quintet ...

Ça par contre, je ne me souviens plus comment je me suis retrouvé avec Sonia, Sarah, tout ça. Je pense que c'est lui qui a dû nous distribuer ça comme ça. Après évidemment, il a posé un regard sur. C'était sa chorégraphie. Ce n'était pas écrit *les petites pièces de Berlin* chorégraphie collective. Donc, on a avancé les premières pistes, mais très vite, il a repris en main. Et puis ensuite la dernière petite pièce il a écrit, lui, en entier. Je me souviens en studio des choses qu'on lui montrait et qu'il nous en renvoyait.

*Merci beaucoup !*

C'est terrible je n'ai pas de mémoire, je ne sais pas si c'est du à mon grand âge. Je crois que je n'ai jamais eu vraiment de mémoire, parce que je me souviens quand Dominique est mort et qu'on a remonté des pièces soit pour nous, soit pour Chopinot pour le ballet Atlantique, on a remonté *Le Saut de l'ange*. On l'avait créé en 1987, Dominique est mort en 1992, on l'a remonté en 93, 6 ou 7 ans après, moi j'étais parti dans mes premières histoires... On a réussi à se retrouver tous

pendant 15 jours avec l'équipe d'origine, pour retrouver la danse, pour pouvoir la transmettre. Je voyais les autres qui disaient : « *tu te souviens ça faisait paf paf ... et puis on faisait ça, après ça ...* » ; moi j'étais là : « *tu peux passer la vidéo... Ah oui ça c'était là ... et après...tu peux mettre au ralenti* » Je voyais les autres qui avançaient. Je n'ai pas de mémoire, c'est terrible. Donc heureusement, moi j'ai la vidéo. Quand je dis que je filme, c'est parce que, après si je reprends des pièces, je me mets à l'atelier ... comme si je ne faisais pas confiance à une mémoire intérieure, mais plus visuelle. Voilà

*En tout cas un très grand merci, Christian Bourigault !*



## **ANNEXE n°6 : Biographie de Sylvie giron.**

Formée au centre Rosella Hightower à Cannes, en danse classique et moderne, ainsi qu'à la Martha Graham School de New-York, elle commence à danser pour Dominique Bagouet dans *Chansons de Nuit* (1976), *Ribatz, Ribatz!* (1976), *Suite pour Violes* (1977), *Sur des Herbes Lointaines* (1978).

En 1979, elle danse pour Geneviève Sorin et Jean-Marc Forêt, dans la création de *La Sucrierie*. Quand la Compagnie Bagouet devient officielle en 1979, elle devient une des interprètes, et participe alors à *Les Gens de...* (1979), *Danses Blanches* (1979), *Sous la Blafarde* (1979), *Grand Corridor* (1980), *Scène rouge* (1980), *Voyage organisé* (2<sup>ème</sup> version, 1980), *Daphnis et Alcimadure* (1981), *Toboggan* (1981), *Insaisies* (1982), *Tant mieux, tant mieux!* (1983), *Valse des fleurs* (1983). Elle participe ainsi, aux créations de Catherine Diverrès, Susan Buirge, Bernard Glandier, avec la compagnie.

En 1983, elle décide de faire une pause avec le travail de Bagouet et part danser chez plusieurs chorégraphes comme Daniel Larrieu, puis chez Philippe Decouflé en 1984 dans *Tranche de Cake*, chez Matilde Monnier et Alain Rigout en 1985 pour la création de *Cru*. Elle revient comme interprète, pour Dominique Bagouet, dans les pièces de *Le Crawl de Lucien* (1985), *Assai* (1986), *Le Saut de l'ange* (1987), *Psyché* (1987), *Les Petites Pièces de Berlin* (1988), *Meublé sommairement* (1989), *Dix anges, portraits* (1988).

Enseignante depuis 1993, dans diverses compagnies contemporaines ou classiques (Cies Bagouet, Larrieu, Kelemenis, Robbe, Ballet de Genève... *que des anciens de chez Bagouet en passant!*), elle enseigne aussi dans des conservatoires régionaux et nationaux, lors de stages pour danseurs contemporains (TCD, Festival Montpellier Danse, CND, Hivernales d'Avignon, Université Paris 8, Université Lyon 2, carnets Bagouet,...) et pour comédiens (TNS, lors de préparations de productions cinématographiques ou théâtrales,...), dans des formations conventionnées AFDAS.

Elle est, avec Bernard Glandier, co-responsable du secteur pédagogique de la cellule d'insertion professionnelle du centre chorégraphique national de Montpellier – Dominique Bagouet de 1991 à 1993. Par la suite, elle prend en charge la formation continue au centre chorégraphique national de Tours – Daniel

Larrieu de 1994 à 1996 ; Devient professeur de danse contemporaine au conservatoire national supérieur de Lyon de 1998 à 2002.

Membre fondateur de l'association Sentiers, Sylvie Giron signe quelques chorégraphies dont *la Canourgue* pour les jeunes danseurs d'Ipromed à Montpellier en 1987, *trois –quart dos* pour le Festival Montpellier Danse en 1990 (pièce collective avec Hélène Cathala, Bernard Glandier et Fabrice Ramalingom). En 1996, elle crée un solo *ballade*, pour le Festival *Le Choré-Graphique* de Tours. En 1998, c'est un trio pour deux danseuses et un musicien pour le Festival Danse(s) à Brest au Quartz intitulé *plupart du temps*. En collaboration avec Juliette Beauviche, elle réalise en 2003 une pièce pour les jeunes danseurs du CNSMD de Lyon, titrée *quand même*.

Devenue chorégraphe, elle s'essaie à la comédie musicale avec *jeanne et le garçon formidable* d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau (1998). Elle signe aussi les esquisses de danse de *drôle de Félix* en 2000 et les séquences dansées de *crustacées et coquillages* en 2005, des deux mêmes réalisateurs. En octobre 2005, elle cosigne avec Yann Raballand, un quatuor pour eux deux, avec en plus un musicien et une comédienne : *ici et là*.

Membre fondateur de l'association les carnets Bagouet, elle participe à plusieurs reprises de chorégraphies et nombreux remontages de pièces de Dominique Bagouet, que ce soit en tant que chef de projet ou bien en simple conseillère.

En outre c'est lors de la présentation du remontage de la pièce *Les Petites Pièces de Berlin*, réalisée par Les ballet de Lorraine, et présentée dans le cadre de la biennale internationale de Danse de Lyon en septembre 2008, que j'ai eu l'occasion de m'entretenir avec elle.