

Les Carnets Bagouet



Jours étranges

Chorégraphie de Dominique Bagouet

Dossier documentaire

Avertissement au lecteur

Jours étranges est une pièce que Dominique Bagouet, assisté de Catherine Legrand, a créée avec chacun des interprètes sur la base de nombreuses improvisations. C'est pourquoi il n'y a pas de documents concernant la composition chorégraphique.

Ce dossier documentaire ne contient néanmoins pas la totalité des informations disponibles sur cette pièce. D'autres documents (textes, programmes de salle, articles de presse, données techniques, photos, affiches,...) sont déposés à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine à l'Abbaye d'Ardenne près de Caen. Toutes les archives du fonds Dominique Bagouet sont consultables sur place et sur demande auprès de l'IMEC.

Toutes les archives-vidéo concernant *Jours étranges* et ses reprises sont consultables sur demande motivée sur le site internet FANA danse contemporaine. Certaines archives-vidéo sont consultables sur place et sur demande à la médiathèque du Centre national de la Danse à Pantin.

L'utilisation par photocopie des informations contenues dans ce dossier est autorisée dans la limite d'extraits en citation dans le cadre de travaux de recherche, de pédagogie, transmission, reconstruction sur la pièce.

L'utilisateur de ce dossier est tenu d'informer l'association Les Carnets Bagouet de tout projet de recherche, de pédagogie, de transmission, de reconstruction sur la pièce.

Toute publication est soumise à autorisation de l'association Les Carnets Bagouet et de l'IMEC.

Anne Abeille,
conceptrice de ce dossier documentaire
Juillet 2015

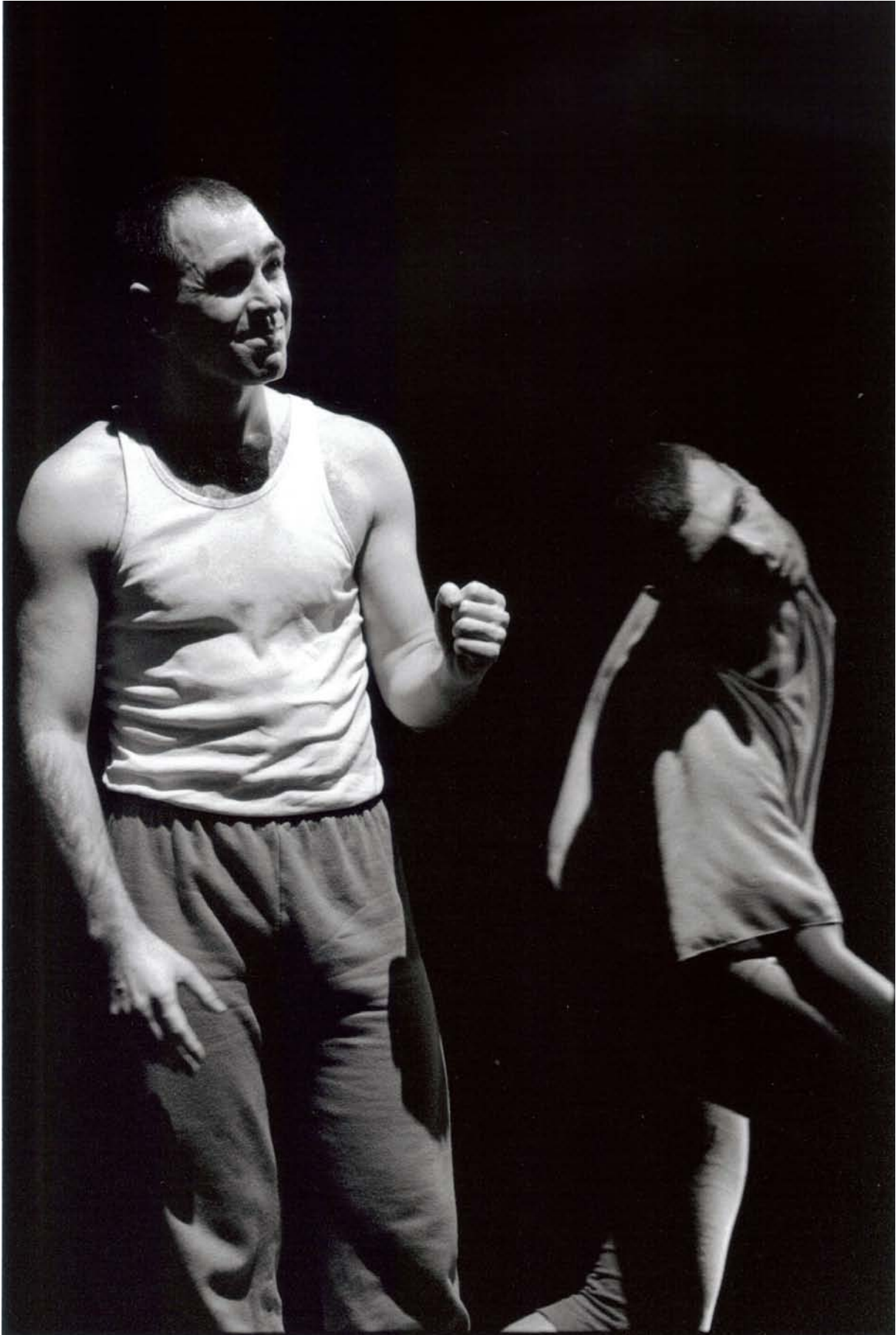
© Les Carnets Bagouet/Imec

Remerciements à Marc Ginot.

Photo de couverture : de gauche à droite : Hélène Cathala, Fabrice Ramalingom, Jean-Charles di Zazzo, Bernard Glandier, Hélène Baldini, 1993 © Marc Ginot.

Sommaire

Présentation de l'œuvre	5
Générique	6
Note d'intention du chorégraphe	7
La presse.....	9
Écrits et commentaires	17
Rencontre du 5 juillet 1990.....	18
Entretien avec Jean-Michel Plouchard	24
<i>Le trait tremblé</i> par Alain Neddam.....	25
Rencontre autour de <i>Jours étranges</i>	27
Les reprises	45
Dance Theatre of Ireland, 1997	46
Ballet du Grand Théâtre de Genève, 2007	51
Adolescents de Rennes, 2012.....	55
Scénographie	64
La technique	67
Annexes	77
Biographie de Dominique Bagouet	78
Liste des œuvres.....	79
Ressources.....	80
Les Carnets Bagouet.....	82



Bernard Glandier et Fabrice Ramalingom, 1993 © Marc Ginot

Présentation de l'œuvre

Générique

chorégraphe	Dominique Bagouet
assistante	Catherine Legrand
musique	« Strange days » du groupe The Doors : « Moonlight drive », « People are strange », « My eyes have seen you », « I can't see your face in my mind », « When the music's over »
musique interprétée par	The Doors : Jim Morrison, voix ; Ray Manzarek, claviers ; Robby Krieger, guitare ; John Densmore, batterie
décors	Dominique Bagouet et Laurent Gachet
costumes	Dominique Bagouet et Catherine Legrand
lumières	Serge Déès
date de création	4 juillet 1990
lieu de création	Montpellier, cour des ursulines
remarques	dans le cadre du 10 ^e festival international Montpellier danse, dans le programme « Courts et moyens métrages » ; Dominique Bagouet reprend au pied levé le rôle de Bernard Glandier le lendemain de la première représentation
première distribution	Hélène Baldini, Hélène Cathala, Jean-Charles di Zazzo, Bernard Glandier, Olivia Grandville, Fabrice Ramalingom
deuxième distribution	Dominique Bagouet dans le rôle de Bernard Glandier
durée	40'

Note d'intention du chorégraphe

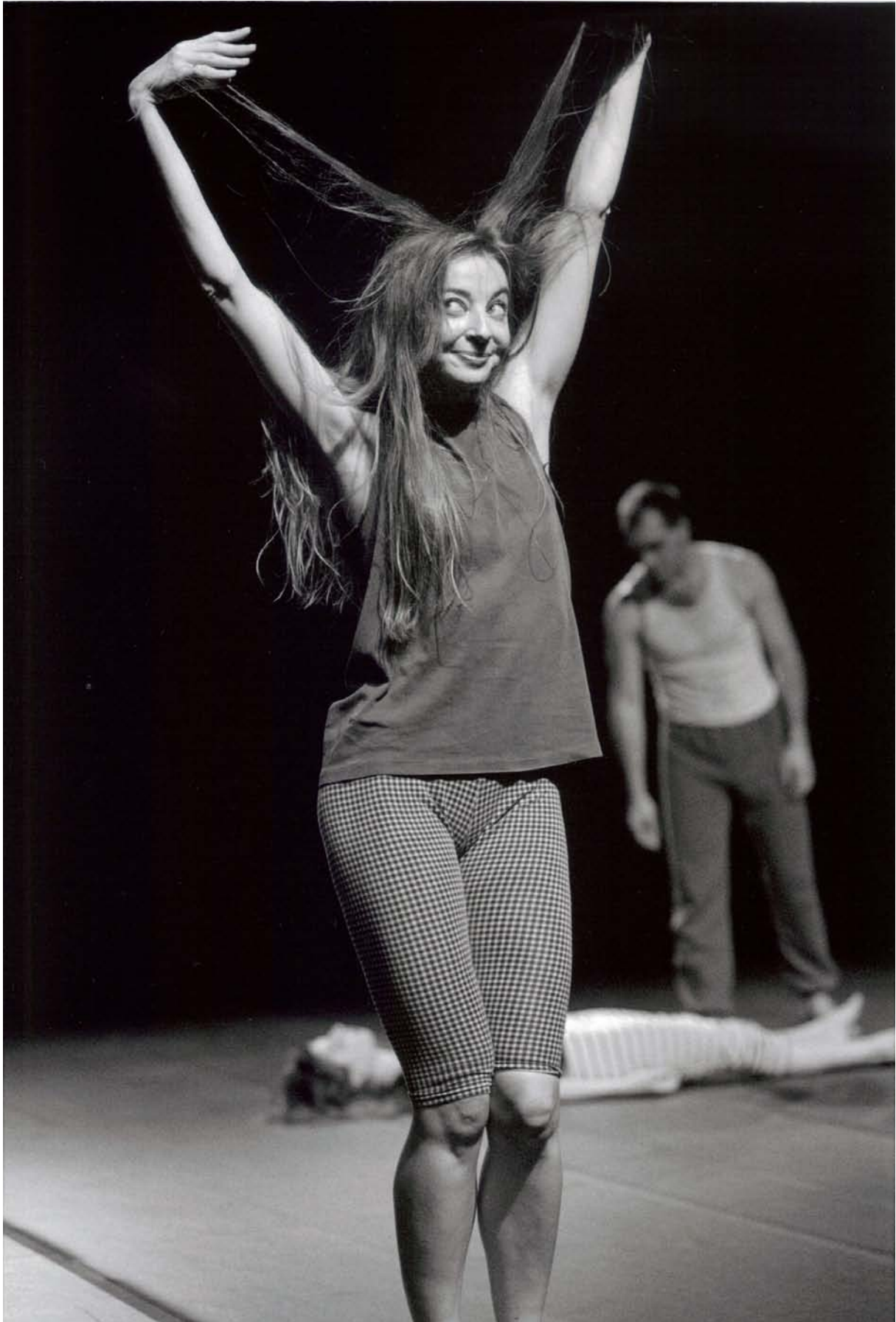
En 1967, Maria, une jeune américaine élève comme moi au Centre International de Danse de Rosella Hightower, ramenait dans ses bagages de vacances familiales le tout nouveau et deuxième album d'un groupe alors presque inconnu en France, « The Doors ».

Je me souviens de ces soirées à tendance « beatnik » bercées par la voix chaude de Jim Morrison, le climat de ces « strange days » correspondait parfaitement au désarroi de notre adolescence qui cherchait alors, dans ce qui est devenu une sorte de mythologie, ses propres valeurs et vivait aussi d'obscurs désirs mal définis de révolte contre les normes et les codes établis.

En réécoutant ce disque il y a quelques mois, je me suis senti prêt à affronter cette page de mon passé ; peut-être parce qu'elle est devenue déjà un peu floue et qu'ainsi cette musique, pour laquelle finalement je n'ai que peu d'opinions sinon qu'affectivement elle me bouleverse à chaque fois, me permet de renouer avec un état qui n'est pas si éloigné de celui d'aujourd'hui où la remise en question, la quête d'aventures, se heurtent encore à de nouvelles conventions, des systèmes qui redeviennent pesants et qu'il semble urgent de secouer.

Alors avec cette pièce, disons qu'on essaie donc de commencer à « secouer ».

Dominique Bagouet
Programme de la Compagnie Bagouet
Juillet 1990



Hélène Cathala, 1993 © Marc Ginot

La presse

Festival Montpellier Danse

Le mystère Bagouet

Courts et moyens métrages 1, Cour des Ursulines

■ C'est vraiment très fort, très beau, poignant, et tendre. Donner l'impression de s'être ainsi mis à nu en une seule soirée, et rester, en même temps, toujours aussi insaisissable: il n'y a que Bagouet pour faire ça. Élégances et pudeur, déchirements et pitreries. Au fond, quelque chose d'aussi essentiel que l'excès et l'harmonie. Mais tout cela ensemble, pour indiquer une idée possible de la sérénité.

Voilà pour le cadre. A l'intérieur du tableau, trois perspectives (ça aussi faut le faire). Tout d'abord, la reformulation du répertoire ancien: ce soir-là, « *Déserts d'amour* » et « *Le crawl de Lucien* », deux duos amoureux, mais pas pour les mêmes raisons.

Le premier, dans le silence. Histoire de corps qui se dépliant, s'enlacent et se défont. Grandes et petites destinées: Hélène Cathala et Catherine Legrand disent l'amour dans l'esprit, pas à la lettre. Elles ont pour cela des grâces de débutantes, dans les sentiments qu'elles suggèrent — petits costumes bleus, légers, volatiles, qui adoucissent les traits du corps.

Le second duo a des parents néo-classiques, dans la façon de poser les figures, bien nettes, tranchées pourrions-nous dire, sans la rigidité que cette référence suppose. C'est la beauté (celle-là même de la déesse de l'amour), complexe et modulée.

La musique de Gilles Grand introduit l'ailleurs, et révèle une danse, que l'on croirait écrite comme des hiéroglyphes, dont Catherine Legrand et Fabrice Ramalingom « habitent » les contours.

Trois perspectives, la deuxième: la création de « *Trois Quarts Dos* », titre énigmatique, par quatre danseurs de la compagnie (Hélène Cathala, Sylvie Giron, Bernard Glandier, Fabrice Ramalingom).

« Leur » affaire, avec cette envie de revendiquer une identité. Si le chorégraphe indique habituellement l'action, ce sont eux qui la vivent, voilà l'enjeu, ce qu'ils veulent montrer, leur peau. Ils le disent bien. La rapidité d'exécution donnent aux gestes, eux-mêmes familiers, amicaux, primesautiers, cultivés, un air de folie douce. Ils sont heureux.

Ensuite, le plus nouveau: la création de « *Jours étranges* », construite avec, autour, au-delà de l'album des Doors, du même nom. Du jamais vu depuis 83, l'année de « *F. et*

Stein », où le rapport à la folie était esquissée, avec désespoir.

Ici, la pensée est arrivée à maturation, elle explose, « *cassant du langage et de la danse* », prenant les gestes les plus quotidiens au mot, s'interdisant le propos esthétique. Vérité mise en chair, toute hésitation bue (comme on le dit de la honte), et regard aiguisé. « *Sur le fil du rasoir* ».

La référence aux Doors n'est pas anodine. Jim Morrison dans « *Strange days* », fait l'expérience des limites. Musicales, poétiques et vocales (sa voix par endroit, se confond aux accents rageurs de la guitare). La danse est de ce niveau.

Langoureuse, presque impudique avec Jean-Charles Di Zazzo. Pointilliste et malicieuse chez Hélène Baldini. Clownesque et farceuse avec Bernard Glandier. Africaine, chaleureuse et brute chez Fabrice Ramalingom.

Puis, soudain, tout bascule. L'un se prend pour un chanteur de rock. L'autre se livre à des obsessions raciniennes. La troisième s'isole. Hélène Cathala joue l'hypnose, la gestulation, l'épuisement (à merveille). Olivia Grandville s'inquiète inlassablement de sa mise. C'est l'envers du décor, le Bagouet second, celui de la solitude, et non plus de la grâce. La face cachée.

Rires, grincements, émotion, chaleur, féerie. Mystère. Comme celui d'un encadrement éclairé, en fin de spectacle. Le porche où s'échappent les danseurs. Un au-delà plein de lumière.

Lise OTT

Opéra, II et 12 juillet, 21h30. Courts et moyens métrages 2: « Le saut de l'ange », « la peau du personnage », Les petites pièces de Berlin »



Danse : Bagouet, l'enfant terrible

La tout de celui qui dans sa tête se refuse de grandir parce que la révolte, l'impulsion, l'innocence, signe d'adolescence le séduisent. Ce pourquoi, il joue dans "Courts et moyens métrages".

Il avec le temps, proposant deux duos du répertoire "Désert d'amour" et le "Cravi de Lucien", avec l'amitié puisque "Trois quarts dos" est le fruit d'un travail collectif de quatre de ces danseurs, avec le souvenir d'un moment de révolte dans "Jours étranges" sur la musique des Doors. Peut-être s'agit-il d'une respiration ou tout simplement d'un réel tournant.

Betty Arnal : "Vous êtes conscient qu'avec "Jours étranges" vous avez pris un réel tournant ?"

Dominique Bagouet : "Je suis conscient oui. C'est à

dire qu'au début des répétitions, ça n'a pas été évident tout de suite parce qu'il y avait d'abord le plaisir de la musique des Doors et de faire une danse avec ça. Très vite, l'esprit de révolte, de mélancoïe qu'il y a dans cette musique a engendré de notre part (l'équipe étant très importante pour moi, je dis nous) beaucoup de délire dans cette expérience. Certains danseurs ont dû passer dans le sens de leurs obsessions, leur désir de leur personne très précisée même. On a essayé de secouer des choses qui s'étaient un peu régifiées."

B.A. : "Courts et moyens métrages I" c'est à la fois deux extraits du répertoire, une création collective de quatre de vos danseurs et votre création "Jours étranges". Quel est le désir

alors ? Celui de montrer les différences ?"

D. B. : Je pense que ce sont des histoires, de regards comparatifs aussi bien pour moi que pour le public, dans le sens où c'est intéressant de voir les modes d'écritures qui changent par rapport au temps, par rapport à une équipe qui est la même, de voir que la danse peut s'écrire de plein de manières différentes. La danse est très complexe : il y a autant d'écritures que de pays, que de styles, que de rapports. Je me suis amusé à faire une espèce de petite anthologie de regard sur les écritures. C'est aussi pour fêter les dix ans de mon installation à Montpellier. Qu'est-ce que ça m'a fait d'avoir un regard sur telle pièce ? C'est une petite étude anthropologique pres-

que (rire)."

B.A. : Revenons à "Jours étranges". Comment est née cette chorégraphie ?"

D.B. : "C'était l'envie de renouer avec cette musique : les Doors, Jim Morrison 67. C'était mon adolescence. J'ai réécoulé le disque par hasard récemment, je me suis dit : Mais voilà, c'est avec ça qu'il faut que je travaille. Je suis absolument dans l'état d'esprit dans lequel j'étais quand j'avais 16 ans. Je voulais secouer mes années d'études classiques par exemple. Là, j'ai envie de secouer des choses au niveau institutionnel, au niveau de ma situation. J'étais vraiment dans un état d'esprit extrêmement parallèle, donc j'ai envie d'utiliser cette musique. Ensuite j'ai réalisé que l'équipe qui travaillait avec moi n'avait pas ce type de référence, du moins pour certains d'entre eux dont

c'était une musique d'avant leur naissance. C'était pour eux porter un regard amusé, ironique, pittoresque pres- que. C'est toutes ces choses-là qu'on a traduit. On a essayé également par moments de partir sur la mythologie hippie, la tribu, le groupe, la naïveté que ça peut engendrer, la candeur, le rapport au corps idéologiquement magnifié."

B.A. : Parlez-nous justement de ce rapport particulier que vous entretenez avec la création."

D.B. : J'étais très réputé pour être un chorégraphe pudique, retenu. Là j'ai pensé qu'il y avait la possibilité d'aller plus loin dans la sensualité, dans la carresse, dans l'embrassement. Ce dernier étant lui même une sorte de chorégraphie finalement. Cela m'a permis de lâcher des choses, cette

espèce de pudeur, d'aller à l'intérieur de sentiments que je n'avais pas osé aborder aussi fort."

B.A. : Est-ce qu'il y aurait pour vous comme un retour sur soi ?"

D.B. : Un retour sur une infériorité mais qui ne veut pas oublier son humour sur tout et qui fait qu'à l'intérieur de moi j'ai toujours envie de faire des bêtises, c'est très important."

B.A. : Quels sont vos projets immédiats ?"

D.B. : Une tournée estival assez importante. On va à Avignon faire une rencontre avec le public à la Chartreuse de Villeneuve, puis à Aix où l'on présente "Meublé sommairement" à Rome pour le "Saut de l'ange". On reviendra dans la région pour faire une série de représentations dans le cadre des "Arts au soleil".

Propos recueillis par Betty Arnal

FESTIVAL DE MONTPELLIER

Dominique Strange Bagouet

Pour le dixième anniversaire de sa présence à Montpellier, le chorégraphe ne ronronne pas : dans « Courts et moyens métrages 1 », il reprend des extraits — remaniés et épurés — de ses anciens ballets, mais déconditionne son style dans une création burlesque : « Strange Days », sur le tube des Doors.

Dix ans de festival pour Montpellier-Danse, c'est aussi dix ans de présence de Dominique Bagouet invité par Georges Frêche, en 1980, à venir créer et diriger un centre chorégraphique dans la cité. Dix années pendant lesquelles ce jeune danseur, révélé à Bagnolet en 1976, allait définir un style original, qualifié de baroque contemporain, très codifié et parfaitement identifiable.

Ce parcours ne s'est pas fait sans tumulte, sans angoisse, avec des virginités, des crises, des provocations qui témoignent chez Bagouet de la peur de se figer, de ronronner dans les habitudes. Ce fut, en 1982, *Insaisies*, déconcertante descente frontale des danseurs vers le public et un solo *F. de Stein*, exorcisme à la manière de *M. Hyde et Docteur Jekyll*. Après, il y eut une succession de chefs-d'œuvre, de *Désert d'amour* à l'écriture maîtrisée au *Saut de l'ange* dynamité par Boltanski, et *Meublé sommairement*, essai d'intégration d'un récit à la danse.

Et voici que, pour ce dixième anniversaire, Dominique Bagouet entreprend à nouveau d'étonner, de dépay-



Le Crawl de Lucien, avec Fabrice Ramalingon animé façon « Panthère rose ».

ser et prend le risque de deux spectacles intitulés *Courts et moyens métrages* où il mêle des extraits — remaniés — d'anciens ballets et des créations collectives de ses danseurs. Le programme numéro 1, présenté le 5 juillet en plein air à la cour des Ursuli-

nes (amputé d'une chorégraphie de la compagnie Trois quarts dos, en raison d'une indisposition de Bernard Glandier) comportait en ouverture deux extraits de *Désert d'amour* et du *Crawl de Lucien*.

détailées par des danseurs intelligents et super entraînés, ces danses semblent épurées, désincarnées comme des haïkus. Le premier duo pour femmes (Catherine Legrand-Hélène Cathala), sec et précieux, avec des jeux de poignet maniérés, fait penser à un tableau de Clouet. Le second évoquerait plutôt un dessin animé façon *Panthère rose* avec un Fabrice Ramalingon doté d'une belle fluidité de mouvement à la Murray Louis.

Pour sa nouvelle création, Dominique Bagouet a choisi un disque des Doors, *Strange Days*, un tube qui l'a bercé en 1968. Une occasion de se démystifier lui-même, de mettre en pièces son propre style et d'obliger les danseurs de la compagnie à se déconditionner. Pris à contre-pied dans une ambiance beatnik à hauts décibels, ils s'épouillent de leurs gestes habituels, grimacent, gigotent, roulent des hanches nonchalamment, oscillent ou trépigent sur place, investissent l'espace dans de grands envols de bras. Les couples se font et se défont autour de Jean-Charles di Zazzo, fantôme présomé de feu Jim Morrison.

Dominique Bagouet est là, avec son

physique d'éternel adolescent. Il erre au milieu du groupe, joue les crooners, observe les jeux d'un air détaché. Sous ses airs de gosse farceur, il a l'œil fixe et rond d'un vieux dinosaure. *Strange Days*, agréablement ce soir-là d'un vent d'orage et de gouttes de pluie, est un divertissement burlesque, plutôt déconstruit, une thérapie de groupe effaçant. Une halte aussi dans la course éprouvante à la création chez un artiste qui semble actuellement désireux de favoriser l'activité de son centre chorégraphique et d'en développer la vocation de formation internationale. Vendredi, dès onze heures du matin, l'œil un peu terne, il était présent dans le studio des comblés de l'Opéra pour donner un cours aux danseurs venus de l'Est et parachutés par le ministère des Affaires culturelles sur les festivals d'été.

Marcelle MICHEL

Courts et moyens métrages numéro 2, 11. 12 juillet, Opéra de Montpellier, 21 h 30 : extraits du *Saut de l'ange*, de Meublé sommairement et de Petites Pièces de Berlin, *Création de la Peau* du personnage d'Olivia Granville et de Catherine Legrand.

La colère des corps

*La peur et l'angoisse dansées
au Festival de Montpellier*

MONTPELLIER

de notre envoyée spéciale

Attention fragile ! Les chorégraphes souffrent. Dominique Bagouet et François Verret viennent de donner deux créations de crise. L'humour ludique du premier, l'humour exaspéré du second n'y changent rien : les corps crient l'angoisse et refusent, au bout du compte, de se laisser mettre en scène.

Pour Dominique Bagouet, créer, c'est mettre de l'ordre dans l'univers. Que le chorégraphe traverse une période de doute artistique, et le geste apprivoisé, civilisé, vole en éclats, et le corps se montre à nu, blessé. *Strange days*, sa dernière création sur une musique des Doors, aurait pu jouer l'air de la mélancolie chic qu'il sait si bien rendre : à l'inverse, elle broie du noir. Danse du souvenir et du regret d'un temps où les corps savaient se rejoindre, se toucher, s'aimer, sans les interdits d'aujourd'hui, la peur du sida : ce qui nous vaut quelques beaux moments sur le désir détourné, bloqué. La jeunesse des danseurs n'atténue pas l'amertume du propos. Au contraire. Pas plus que les costumes bariolés.

Le lendemain, Jean-Paul Montanari, directeur du festival, organisait une rencontre publique sur le sida et la danse. Le milieu chorégraphique est touché. La liste des morts s'allonge. La précarité d'emploi des danseurs oblige à une meilleure organisation sociale et humaine de la prise en charge de la maladie... Avant de continuer ce cycle de l'angoisse avec François Verret, faisons une pause chorégraphique en compagnie de deux artistes de Montpellier invités cette année au festival : Didier Théron et Jackie Tassanel. Didier Théron nous raconte les mésaventures d'un homme qui essaie de se glisser dans le jeu très organisé de trois chipies. Les rôles des danseuses sont écrits avec une légèreté qui s'alourdit dès que le chorégraphe entre en scène. Le poids du masculin face à la coquetterie féminine ? Trop facile ! C'est bien là notre avis.

François Verret, à l'instar de

Dominique Bagouet, chorégraphie depuis dix ans. Il est aujourd'hui artiste associé au projet artistique du Théâtre national de la Danse et de l'Image de Châteauvallon. Son *Docteur Faustus* est un objet stupéfiant, à la recherche d'une forme qui aurait aujourd'hui la même efficacité artistique et politique que celle du cabaret allemand lors de la montée du nazisme : un lieu de résistance et de dénonciation des totalitarismes et des exclusions. On pense à *l'Œuf du serpent*, le film de Bergman. Truississement, burlesque et obscénités sont convoqués sur le plateau où Alain Rigout, comédien, mène la danse d'une bande d'artistes en quête d'auditions et de métamorphose : Frédéric Leidgens, Etienne Oumedjkané, Tomeo Vergès, Ghedalia Tazartès, le musicien du spectacle.

Robe en tulle, gitanes de fête foraine, matelots, accordéonistes à perruque blonde : les hommes changent d'identité et Anne Koren, seule danseuse, s'essouffle en écuillère désarticulée face à ses partenaires masculins qui se voudraient autres. La pièce est un appel à la liberté d'être ; un refus de tout pacte aliénant dans lequel on se jette pour faire taire son angoisse : le propos devient clair quand une espèce de Néron commence à déclamer en allemand un discours prononcé en 1937 par Hitler sur l'art « dégénéré » et l'interdiction du doute chez l'artiste.

La succession de numéros, intimes, secrets, qui clôt *Docteur Faustus* est une dialectique entre le désespoir, avec le poème *la Nausée d'être* de René Daumal, chanté par Ghedalia Tazartès, et l'espoir, distillé par Alain Rigout comme une délivrance, un message d'amour sur voix de haute-contre ; il s'agit d'un poème de Catherine Pozzi, *Très haut amour*.

Il faudrait de toute urgence éditer la bande de l'intervention du psychanalyste Daniel Sibony, enregistrée lors du colloque « Le corps des autres ». Il est irrésistible quand il parle de la danse orientale, des mathématiques et de ses soirées dans les boîtes de nuit.

DOMINIQUE FRETARD



Marc GINOT.

"Jours Etranges".

ISSU de la première génération des "jeunes chorégraphes français" qui faisait exploser la production chorégraphique contemporaine il y a une quinzaine d'années, Dominique Bagouet fait aussi partie de ceux qui sont restés, et dont le travail fait aujourd'hui référence. Implanté depuis plus de dix ans au Centre chorégraphique national de Montpellier/Languedoc-Roussillon, préservant magnifiquement son identité artistique au milieu des aléas politiques qui sont la contrepartie de bien des implantations, il y a développé cette œuvre diverse et détonante, où chaque pièce contredit la précédente sans jamais en rompre la cohérence.

Les trois programmes préparés pour la Biennale proposent un parcours à travers l'œuvre de ce chorégraphe qui fut l'un des premiers à constituer un répertoire. Les *Sélections de pièces courtes* (14 avril à Maisons-Alfort) rassemblent

des extraits favoris de pièces plus ou moins anciennes dont certaines ne font plus partie du répertoire actuel de la compagnie. Petits morceaux d'anthologie à géométrie variable, nourris de la tendresse que chorégraphe et danseurs leur portent, ces fragments trament entre eux une complicité qui en fait bien plus qu'une suite d'extraits.

Meublé sommairement (26 mars à Cachan) est une pièce maîtresse, créée en 1989, où l'on voit la rencontre de deux écritures : celle de Bagouet, sa finesse toujours teintée de drôlerie ou de chagrin, ou des deux, avec celle d'Emmanuel Bove, portée par la voix de la comédienne Joséphine Drenne.

"En 1967, Maria, une jeune américaine élève comme moi du Centre de danse de Rosella Hightower, ramenait dans ses bagages de vacances familiales, le tout nouveau et deuxième album d'un groupe alors presque inconnu en France "The

Doors". Ainsi commence l'histoire de *Jours étranges* (12 et 13 avril à Fontenay-sous-Bois), où Bagouet rue sa danse réputée délicate dans les débridements de l'adolescence, la sienne et celle de bien d'autres. Le langage des chorégraphes qui se retournent vers le passé, vers leur histoire artistique ou personnelle, est souvent marqué de nostalgie, et parfois de détresse. Moins par déception que parce que leur langage à eux danseurs s'enfuit sans cesse, et qu'il n'y a jamais de retour possible aux œuvres qui les ont fait grandir comme créateurs.

Jours étranges recueille ces moments passionnés où la jeunesse, maîtresse de tout son avenir, s'offre sans réserve au présent. Les danseurs ont été invités à réinventer les petits cultes qui tentent d'attacher les corps adolescents par là où ils menacent de s'envoler. Ils noient dans la débâcle du corps et l'avalanche des décibels la défaillance du présent, celui d'aujourd'hui et celui d'alors. La pièce sonne étrangement jeune chez ce chorégraphe qui, depuis quelques années déjà, s'interroge et interroge le monde sur ce qu'est la maturité artistique à laquelle, plus que bien d'autres chorégraphes, il a abordé. Sa présence sur le plateau, puisqu'il a remplacé dès la deuxième représentation Bernard Glandier, vieux compagnon de route qui s'était blessé lors de la première, rappelle les qualités de clown qu'on lui avait connu dès *F. et Stein*, solo créé en 1983, inscrite en filigrane dans la plupart de ses créations, et qui trempe celle-ci d'une poésie toute tendre malgré la violence du propos.

Isabelle GINOT.

DANSE

Bagouet, héritage vital

Avec «*Jours étranges*», les carnets Bagouet ont trouvé la réponse à la disparition du chorégraphe: son œuvre vit dans le corps des danseurs.



Christian Grenet

«*Jours étranges*»: un spectacle beatnik, esthétiquement débrillé.

Le parcours dans l'œuvre de Dominique Bagouet, proposé depuis cet été par l'équipe mise en place par le chorégraphe décédé en décembre dernier, se referme sur *Jours étranges* (1). On ne pouvait souhaiter plus heureuse initiative de la part des Carnets Bagouet, une association née en avril 1993 quelques mois avant la dissolution de la compagnie en juillet dernier, et qui s'est donnée pour mission de faire circuler les danses et la pensée Bagouet en inscrivant des pièces au répertoire d'autres compagnies. Les Carnets Bagouet travaillent également à rassembler le fonds des archives, non pas dans une perspective de conservation mais pour la transmission. Deux films réalisés par Charles Picq, l'un sous la forme d'un portrait, l'autre conçu à partir d'une chorégraphie *Necesis*, sont en cours de montage et font suite au superbe *So Schnell* déjà diffusé sur Arte.

C'est la première fois que *Jours étranges* est présenté à Paris. Considérée à tort comme une pièce mineure, cette chorégraphie de 1990 est en fait charnière. On y retrouve le Dominique Bagouet de *F. et Stein* (1983) en duo avec le guitariste rock Sven Lava, son agitation perpétuelle, ses ruades contre l'aliénation, ses grimaces d'enfant rebelle, ses déviances et sa gueule de clown céleste. Alors que la musique des Doors et la voix chaude de Jim Morrison inondent le plateau nu, (des enceintes empilées comme seul élément de décor) sept

danseurs donnent leur concert de danse. Plus que dans n'importe quelle autre chorégraphie, on sent que l'œuvre de Bagouet est inscrite dans le corps du danseur, le plus sûr moyen de conserver le répertoire vivant, dans sa complexité, dans ses nuances. Très beatnik, échevelé, esthétiquement débrillé, ce spectacle se lit comme un acte de rébellion. Stressé par les contraintes multiples, par les impératifs de production, entravé par ses propres habitudes, Bagouet se débrillait dans cette chorégraphie. Comme secoués par des rires nerveux, jetant leurs gestes, ahuris, les danseurs incarnent les personnages du catalogue Bagouet, doux monstres désarmés aux coutures grossières qui courent bras ouverts vers des amours qui se dérobent.

Ces solitudes ardentes agitées par la danse semblent tout droit sorties d'une boîte psychédélique et s'insurgent contre le *french way of life*. Complices, elles inventent des rituels loin des conventions, des jeux interdits, mettent à distance la musique des Doors ou s'en imprègnent, battant des bras comme au bord de l'asphyxie. La salle est hilare, ce sont des pitres de Dieu excédés qui font des pieds de nez, qui se tordent en grimaces, se défigurent. Ils ragent, sautent, trépigment, descendent du plateau. Rien ne résiste à ce débordement, à ce plaisir de faire l'idiot. Et derrière cette légèreté, se cache une écriture complexe, aussi experte que dans un plus majestueux *So Schnell*. La gestuelle de boîte de nuit, de soirées stylisée dans

des fulgurances rend compte des tendresses du chorégraphe pour les créatures perdues, erratiques, pour les maladroits.

Bagouet, c'est cela, ce désarroi et cette jubilation à l'épreuve du temps. Tellement vital!

Les Carnets Bagouet, fait inédit en France, sont en train d'inventer une réponse à la disparition des chorégraphes. Ils le font avec une extrême pudeur et une grande prudence, en tentant d'éviter les grandes messes médiatiques et autres cérémonies commémoratives. Les tournées honorées et le Festival d'Automne passé, les Carnets ouvrent une nouvelle page. La transmission des œuvres à d'autres compagnies est en cours. Les demandes sont nombreuses (Opéra de Paris, Opéra de Lyon, Régine Chopinot, CNDP d'Angers, la Batsheva Dance Compagny...) et, à chaque fois, les danseurs seront présents pour que la transmission ne dérape pas et ne se transforme pas en hommages douteux. Car tout le monde peut se revendiquer de Dominique Bagouet puisqu'il n'a jamais désigné d'héritier. Sauf ses danseurs: «*Mes pièces appartiennent à ceux qui les dansent*», disait-il.

Marie-Christine VERNAY

(1) Spectacle présenté par les Carnets Bagouet dans le cadre du Festival d'Automne avec l'aide du ministère de la Culture et la collaboration du Théâtre contemporain de la danse.

Jusqu'au 21 novembre au Centre Georges-Pompidou, grande salle sous-sol, téléphone: 44 78 13 15.



Compagnie Bagouet, 1990 © Marc Ginot

Écrits et commentaires

Rencontre sur *Jours étranges*, Montpellier, jardins de la Drac – 5 juillet 1990

Animée par Lise Ott, journaliste, avec Dominique Bagouet, chorégraphe, Hélène Cathala, Fabrice Ramalingom, interprètes, Alain Neddham, dramaturge.

Lise Ott : Je voudrais qu'on commence par parler d'espace, concernant le répertoire de Dominique Bagouet, puisqu'il est ici à Montpellier depuis dix ans. On l'a vu danser à la cour Jacques Cœur l'année dernière, on l'a vu à Grammont, dans l'ancienne salle Victoire, à l'Opéra, cette année il est au couvent des Ursulines, alors la première question serait : quelle est la différence pour lui de passer de la cour Jacques Cœur au couvent des Ursulines, très simplement ?

Dominique Bagouet : C'est facile finalement, d'être dans le nouveau couvent des Ursulines parce que c'est un espace qui a été recomposé autrement et qui a une qualité de visualisation très simple, très claire. Avec cette nouvelle disposition, il se reporte à une écoute à la grecque. Le public est entouré d'un arc de cercle. Et le rapport au spectacle est très simple, et j'ai l'impression que rien ne peut échapper au public. C'est une des qualités de ce lieu.

J'ai effectivement dansé, par ma position de Montpelliérain, dans presque tous les lieux de ce festival, je les ai plus ou moins appréciés différemment bien sûr. J'ai toujours une grande crainte de danser dans la cour Jacques Coeur, c'est un espace très grand et très difficile parce qu'assez chargé esthétiquement, en tous les cas pour moi. Alors, les détournements de ce lieu ont été nombreux, pas seulement par moi. En ce qui me concerne j'ai détourné chaque fois la cour Jacques Cœur avec l'aide de plasticiens. La première est Christine Le Moigne, qui avait emballé la cour à l'aide d'un grand papier cadeau. Un peu comme un Christo qui aurait beaucoup d'humour, avec quelque chose qui ferait oublier la rigidité de l'espace. Et quelques années après, c'était Christian Boltanski qui, un peu dans la lignée d'ailleurs de Christine Le Moigne, faisait une autre sorte de paquet cadeau, une « petite décoration » comme il dit, de quelques milliers d'ampoules qui décoraient la façade à la façon d'une vitrine de Noël. Je dois dire aussi qu'avec la participation de Jean-Paul Montanari l'année du *Saut de l'ange* – que j'évoque, avec Christian Boltanski – on avait enlevé toute la scène traditionnelle, toutes les coulisses, on avait dansé à même le sol nu de la cour, et l'espace était vraiment complètement perturbé. Voilà un peu mon rapport de « fighting » avec la cour Jacques Cœur.

Lise Ott : Il y a deux jours, Daniel Sibony parlait de cette notion qu'il n'y a d'espace que mental. Donc on va un peu déplacer la question de départ. On a beaucoup dit que Dominique était intimiste, notion qui me paraît insuffisante. J'ai plutôt envie de parler de « dignité du quotidien », et j'aimerais que tu me dises en quoi cette formule t'agrée, ce qu'elle te révèle, etc..

Dominique Bagouet : C'est une belle ellipse, je suis assez d'accord. J'ai envie de dire que tout mouvement a sa dignité. Encore faut-il être attentif à cela. C'est à dire que tout mouvement a un grand intérêt, et aussi tout état. Ce qui m'intéresse là – c'est un rapport qui est très évoqué dans ce festival – c'est le rapport du corps dans l'espace mais aussi bien l'espace du temps, de l'énergie, de l'architecture. Donc la présence de ce corps-là est très importante. Et si on parle d'intimité, c'est que j'ai vraiment voulu que toutes les dimensions de cet espace soient appréhendées. Aussi bien dans les petites choses que dans les grandes. Dans ce sens que pour moi, l'écriture du mouvement ne peut pas se dissocier de l'espace : « je suis là face à cette table et je suis dans un espace donné qui provoque des postures particulières de mon corps, des gestes particuliers, et c'est toute une relation de cause à effet qui est indissociable ». Et la danse doit parler de cela, à mon avis, de cette chose qui est tout le temps dans un système relationnel, aussi bien avec l'espace, et comment ce corps répond à toutes ces sollicitations.

Lise Ott : Pour préciser cette notion de dignité, j'avais envie de dire qu'il s'agissait toujours de casser un geste dans ce qu'il pouvait avoir d'un peu dogmatique, en introduisant la dérision, le fait de faire l'idiot, « le pitre », comme tu dis. Est-ce que c'est ça ?

Dominique Bagouet : Oui, c'est important. Tout ce qu'on est en train de dire pourrait paraître un peu rébarbatif, mais loin de moi l'idée de faire une leçon de fabrique d'un spectacle. Je ne vais pas mettre sur scène une théorie sur ce qu'on vient de dire. Non, le spectacle est pour moi un acte de jeu, de partage. Par moments bien-sûr sérieux, mais le sérieux de l'amour, j'ai envie de dire. C'est quelque chose qui a rapport à la relation entre vous et nous, et qui ne doit pas faire disparaître les différentes dimensions du caractère. En l'occurrence ce qu'évoque Lise, l'histoire des mouvements dogmatiques qu'on cherche à chasser par moments, des choses peut-être un peu rigides et tournées en dérision, c'est assez nécessaire. Peut-être pas forcément la dérision, mais il est nécessaire pour nous de faire le pitre parce que par cette pitrerie, on va peut-être plus profondément dans notre réalité. On se sent assez proche de notre humilité.

Alain Neddham : Ma question portera principalement sur la création de *Jours étranges*, la deuxième partie du spectacle d'hier, mais aussi sur le fait que ce qui se passe là rejaillit forcément sur les trois pièces de la première partie. Ce matin, je suis tombé sur cette phrase de Genet que j'ai envie de te dédier : « *L'unique chose qu'une œuvre d'art puisse accomplir, c'est d'éveiller la nostalgie d'un autre état du monde. Et cette nostalgie est révolutionnaire* ». Je ne sais pas pourquoi, cette « nostalgie d'un autre état du monde » est présente dans cette création, et en quoi cette chose-là est révolutionnaire, c'est aussi la question. Alors je vais aussi, pour parler de cette création, utiliser deux expressions françaises, très populaires : « ruer dans les brancards », on renverse parce qu'on fonce de manière un peu provocante dans quelque chose, dans le sens où c'est une provocation qui crée une violence. Et l'autre expression, qui complète : « jeter son bonnet par-dessus les moulins ». Cela veut dire peut-être qu'à un moment donné, des choses importantes, capitales, qui étaient un respect de l'ordre du monde, ne sont plus acceptées. Et on décide à un moment donné de ne plus respecter cet ordre et de n'en faire qu'à sa tête. Et tout cela s'interfère avec l'idée de nostalgie parce que cette manière de foncer et de créer un désordre est liée à une musique ancienne et au souvenir que cette musique ancienne réveille.

Dominique Bagouet : C'est difficile de répondre car j'ai l'impression que pas mal de réponses sont contenues dans la question ! Oui, je suis d'accord ! J'ai eu très envie de « ruer dans les brancards », et de « jeter le bonnet par-dessus les moulins » ! C'est-à-dire que de plus en plus, et notamment pour cette pièce, j'ai essayé de ne rien préparer du tout sinon de me mettre dans un état particulier, et pas seulement moi, mais d'emmener les six interprètes dans cet état-là. Parce que s'ils n'avaient pas été dans le même état que moi, je ne pense pas qu'ils auraient pu faire le travail qu'ils ont fait sur le plateau hier soir. Cette ruade a été convenue, mais c'est très bizarre, presque dans le silence. Elle a été faite presque naturellement. Ces dernières années, j'ai fait des chorégraphies qui commençaient peut-être à prévoir cela, mais je suis un peu long à la détente dans mes expressions, sans doute. Et j'ai continué quand-même à chorégraphier – je continuerai peut-être d'ailleurs – de façon bien « clean », des choses qu'il y a dans la première partie, où il n'y a rien qui dépasse. Mais ces choses-là me blessent et à la fois me ravissent complètement. Cette ambiguïté qu'il y a à avoir envie de tracer des traits extrêmement nets, à se délecter d'une chose où on a envie de se rapprocher d'une idée de perfection, et dès qu'on y arrive, c'est comme une lame de rasoir, il y a une gêne qui se passe. Enfin c'est très intime ce que je suis en train de vous raconter là, parce que c'est vraiment relatif au processus de création. Et ce qui s'est passé – et j'ai aussi l'impression que c'est naturel – c'est qu'avec les six danseurs, on a instauré un climat de « foutre tout en l'air », parce qu'en écoutant cette musique de Jim Morrison et des Doors, on a réalisé que c'était ça qui se passait avec cette musique et qu'on ne pouvait pas faire une danse bien « clean », propre, avec ce qui se passait dans la tête de ces bonshommes à cette époque-là, ce n'était pas possible. Et ce n'était pas l'envie non plus. Alors le rapport au désir est très important, c'est un désir qui devait être nécessaire à ce moment-là.

Lise Ott : Puisqu'on est sur la dernière création, *Jours étranges*, j'ai envie de parler du décor aussi, parce que depuis *Le Saut de l'ange*, on voit apparaître un peu de féerie, et je me demandais si cette féerie n'était pas le moyen d'introduire un peu de tendresse aussi, dans les rapports et dans la façon de regarder.

Dominique Bagouet : Oui, j'évoque souvent *Le Saut de l'ange* car cette pièce a été un tournant dans mon travail, un tournant qui a peut-être ses répercussions plus précisément maintenant, curieusement. L'histoire de féerie est assez présente effectivement. C'est l'idée que le décor a un rapport au plaisir. Et je n'ai pas envie que le décor ait un rapport à l'illustration mentale de ce qui se passe, mais plutôt que le décor s'assume comme une décoration. Christian Boltanski préférerait l'idée d'une petite décoration, jolie même, à l'idée d'un beau décor. La différence est nette pour moi : cela entraîne l'idée de jeu, que le spectacle doit continuer à s'assumer comme une fiesta, un peu, de l'ordre de l'évènement, quelque chose qui n'est pas quotidien, qu'on fabrique avec des choses qui s'accrochent, pour le soir, entre nous. Oui, effectivement, on fabrique de la magie, quelque chose qui n'est pas du tout quotidien. Donc je me sens loin de l'idée d'un décor hyper réaliste. Je dis cela et peut-être que dans deux ou trois ans je travaillerai dans un décor complètement hyper réaliste ! Mais je me sens loin de cette idée-là. J'aime beaucoup l'idée de « petite décoration » de Christian Boltanski, qui a un sens de provocation par rapport à l'idée de beauté, sur un plateau. [...]

Lise Ott : A propos de l'improvisation qu'il y a eu dans *Jours étranges*, comment s'est-elle passée ?

Fabrice Ramalingom : Tout simplement, Dominique est arrivé un jour, il avait une bande dessinée dans la main, il l'a faite lire à Catherine Legrand, qui était assistante sur *Jours étranges*, et Dominique nous a simplement demandé de mimer ce que Catherine disait. Le plus rapidement possible et avec frénésie. Donc le temps d'entendre le son et de retranscrire gestuellement ce qui se disait. C'est pour la première partie.

Hélène Cathala : Un autre exemple : un jour, on avait pas mal bloqué sur des improvisations, je ne me rappelle plus à quel sujet c'était, et Dominique était parti en laissant la musique des Doors assez fort dans le studio. Et nous, comme il y avait pas mal de tension accumulée, on s'est mis à se défouler et à faire tous ces gestes qu'on fait quand on est seul et qu'on met de la musique. Alors il était dans un bureau derrière et il nous a regardés. Et il a noté pour chacun des choses assez caractéristiques qu'on a ensuite réutilisées. Il y a eu plusieurs modes d'improvisation.

Une spectatrice : Vous avez bien expliqué et analysé vos motivations sur votre travail, mais ce qui me manque, c'est votre relation au public. Jusqu'à quel degré vous êtes intéressé à ce que le public comprenne vos idées ? Parce que le théâtre, et surtout la danse, ce n'est pas seulement ce qu'on fait sur la scène, mais c'est un échange entre la scène et la salle. Et c'est seulement dans cette collaboration qu'est né le phénomène du théâtre.

Dominique Bagouet : Pour moi, il y a une sorte d'évidence, je l'ai évoqué tout à l'heure avec un mot très important : le mot « amour ». C'est quand même impossible pour moi, l'idée de nous enfermer dans un studio et de penser que cet enfermement sera le résultat de notre propre plaisir, et que ce plaisir est si fort entre nous qu'on n'aurait pas besoin de le partager. C'est faux. C'est impossible de ne pas partager cette histoire qu'on met au point ensemble. Cette histoire ne trouve son existence que dans la relation avec le public. Cela m'a encore frappé hier soir. C'est très important. Le fantasme du public, en tous cas pour moi, et je pense aussi pour les danseurs, est dans notre tête dès le premier jour des répétitions. Le fantasme d'un public potentiel. Parce que c'est quelque chose qu'on fait de l'intérieur vers l'extérieur. Alors, dans le studio, cela se cogne sur les murs, cela reste enfermé, mais j'ai très souvent cette sensation qu'on garde fermé quelque chose avant de le laisser échapper. Et une fois que c'est échappé, moi personnellement chorégraphe, cela ne m'appartient plus du tout. Et la relation avec le public – et c'est là que j'évoque l'importance des danseurs dans la danse, parce que la danse n'est rien sans les danseurs – c'est qu'eux sont très responsables de la manière dont ils vont transmettre notre fantasme à nous, notre histoire, au public. Et je n'ai pas envie de dire « pour que le public comprenne », mais pour qu'il comprenne avec ses sensations, avec son cœur. Je pense que quand on fait une danse, on y met tout son cœur. C'est un rapport de générosité. Mais on mourrait si on ne donnait pas cette chose qu'on a mis au point pendant quelques mois, à voir, à partager. Elle perdrait son sens. C'est comme la conversation que nous avons ensemble. Si je ne vous parlais pas à vous, si je parlais dans le vide, ce que je dis perdrait son sens car j'ai envie de m'exprimer clairement et de vous dire clairement le fond de

ma pensée. Et avec la danse c'est ça. On a envie d'essayer de dire clairement l'état de son âme au moment où on le dit, et l'état de l'âme du groupe de gens qui travaillent ensemble. On défend des choses communes, on défend une idée de la danse, une idée de liberté dans la danse, une idée d'autonomie de l'interprète dans la danse. J'évoque souvent que chaque danseur est unique et pas laminé par le groupe. Ce sont des choses importantes qui sont contenues dans toutes les pièces. Parce que j'ai aussi l'impression que chaque pièce raconte peut-être souvent la même chose avec des formes différentes. Mais je ne pourrai jamais vous dire, pour vous le faire comprendre intellectuellement, ce qu'elles racontent. C'est impossible pour moi parce que je ne le sais pas personnellement.

Une spectatrice : Vous avez parlé de l'amour, et je dirai qu'il est des deux côtés. Vous venez avec l'amour sur la scène et nous venons dans la salle comme ça aussi. Alors les bras ouverts des deux côtés, on peut se rencontrer ! Mais je trouve qu'un des problèmes les plus importants dans la danse contemporaine, c'est qu'elle pourrait être dansée « dans la cuisine ». Parce qu'on ne s'occupe pas du tout du public ! C'est une plaisanterie parce qu'il me manque les mots exacts dans votre langue, mais vous comprenez ?

Alain Neddham : La succession des travaux, le fait que tu fais des chorégraphies depuis plus de quinze ans, amène forcément une idée de choses qui s'accumulent, qui s'additionnent. Et là, on a l'impression sur cette pièce, que le travail a plutôt été un travail de soustraction. Alors, est-ce qu'on peut vraiment, à partir d'une longue expérience de la chorégraphie, de la danse, de l'envie d'affiner une esthétique, justement renoncer à cette esthétique, peut-être priver les gens d'une chose à laquelle ils sont attachés : la beauté dans la danse ? Et est-ce que ce renoncement procure une jouissance ou est-ce plutôt douloureux à vivre ?

Dominique Bagouet : Je ne sais pas s'il y a renoncement. Mais c'est un peu irrésistible. Alors, il y a une certaine jouissance bien sûr. C'est un peu un phénomène d'enfance, quand on casse un jouet. On aime beaucoup ce jouet mais on a tellement envie de le casser pour voir ce que ça donne. C'est quelque chose qu'on a un peu envie de mener jusqu'au bout comme ça. Alors je ne dis pas que j'ai tout le temps cassé le jouet parce que je n'ai pas envie d'évoquer tout ce que j'ai fait comme un jouet, mais il y a quelque chose de cet ordre. Le côté irrésistible d'aller jusqu'au bout de quelque chose, qui est assez sensuel comme rapport à la création. Et c'est surtout que, quand on sent qu'on est suivi, quand on sent que les partenaires qu'on a ont les mêmes types de désir, c'est encore plus jouissif dans le sens où on se sent soutenu dans sa propre bêtise. C'est l'histoire de la bande, un peu. La bande de mecs, le petit blouson noir, hors de sa bande, est beaucoup plus faible qu'avec tous ses copains. Moi, je me suis senti assez fort ! Parce que les six autres se sont mis avec moi. Ils ont eu envie de casser du langage, casser de la danse ! C'est vraiment une chose qui s'est passée sans trop qu'on en parle. On a réalisé petit à petit, presque quand la pièce a été finie que « oh, la la, qu'est-ce qu'on a fait là ! ». Et puis j'avais mon assistante qui insistait beaucoup dans ce sens-là. Catherine Legrand était assez provocante. C'est une danseuse qui a dansé presque dans toutes mes pièces depuis 1981. Elle ne danse pas dans cette pièce. Vous l'avez vue dans la première partie du spectacle où elle danse avec Hélène et Fabrice. Elle a choisi d'être assistante dans ce spectacle, de prendre du recul dans son travail d'interprète, et alors, c'était très curieux de l'entendre parler à côté de moi, pendant que les danseurs travaillaient. Elle ne poussait pas du tout dans le sens de chorégrapier les choses ou de faire ce qu'elle connaissait, dans le sens peut-être plus confortable du langage. Elle-même insistait beaucoup sur l'acte de destruction, j'ai envie de dire. Mais elle ne m'a pas du tout assagi, au contraire. Elle a été très importante dans la complicité de cet acte.

Une spectatrice : Tu sembles compter beaucoup sur la personnalité des danseurs avec lesquels tu travailles et toute la richesse des émotions qu'ils peuvent traduire sur scène en fonction des thèmes que tu choisis pour faire ton spectacle. Mais, est-ce que tu penses que justement, au niveau de leur personnalité, ils sont inépuisables, ils ont des richesses en eux, ils peuvent changer... Ou est-ce que tu n'as pas peur de les vider émotionnellement et qu'ils ne soient pas complètement à plat pour une autre pièce ?

Fabrice Ramalingom : J'ai envie de répondre que chaque création de Dominique est une nouvelle expérience. Donc c'est une nouvelle expérience aussi pour nous de nous découvrir.

Hélène Cathala : Et pour cette raison, c'est vrai qu'on est vidé après cette création, c'est sûr, mais on espère que pour la prochaine, Dominique saura trouver un ressort qui pourra nous regonfler !

Dominique Bagouet : Je pense qu'il n'y a pas de problème avec ça ! J'évoquais Catherine Legrand par exemple avec qui je travaille depuis neuf ans. Il n'y a jamais eu ce problème, il ne s'est pas posé une demi-seconde. On n'est pas fait de réserves d'émotion. On est quelqu'un qui est forcément inépuisable, on est simplement quelqu'un de présent avec des émotions fortes qui sont toujours différentes. Et très multiples. Loin de moi l'idée d'épuiser quelqu'un, parce que ce que j'ai en commun avec Hélène ou Fabrice est peut-être très peu de choses, mais c'est déjà très grand. Parce qu'on change tout le temps. Une personne qui ne change pas, ce serait, enfin c'est rare quand-même. On évolue et cette évolution fait que les émotions évoluent avec la personne. Non vraiment, il n'y a pas de problème avec ça. Enfin, pour être tout à fait honnête, quelquefois j'ai eu la sensation de plafonner avec des gens, mais ce n'est pas une notion d'épuisement, c'est une histoire de relation qui plafonne. Mais ce n'est pas la personne qui plafonne, elle n'est pas vidée. C'est simplement notre relation qui doit changer à un moment. Mais ce sont les aventures de la vie, on ne va pas toujours travailler avec les mêmes personnes. C'est quelque chose qui est nourrissant aussi, le changement. La notion d'épuisement existe peut-être au moment d'une création. C'est vrai que ce matin on est un peu vidé, mais rien que le fait de reparler est excitant. La batterie se recharge tout le temps. C'est très bien organisé !

Une spectatrice : vous avez parlé de « fil du rasoir ». Cela m'a beaucoup frappée à propos de ce que vous appelez « danse clean », et puis ensuite vous avez beaucoup employé ce mot de destruction. Enfin, moi je sens cela de l'extérieur : le recto-verso de la même ligne sur laquelle vous marchez. Est-ce que vous le sentez comme ça ? Et d'autre part, pour quelle raison vous ne dansez pas personnellement dans cette pièce ?

Dominique Bagouet : Depuis quelques temps je suis un peu spectateur de ce spectacle, avec cet effet un peu frustrant que j'aimerais bien être juste spectateur, sans les répétitions avant ! Mais j'ai en effet cette sensation de recto-verso. Alain évoque la traversée des apparences. Est-ce que derrière cet aspect très propre, il y a l'aspect sombre ? L'ombre et la lumière. Dans toute propreté il y a toute saleté, c'est évident. Et je n'ai pas non plus envie qu'on évoque cette pièce comme de la saleté ! C'est une autre démarche qui voudrait aller à contresens mais qui est finalement à l'autre. Le rapport est peut-être en harmonie. Je pense intéressant de voir le recto et le verso d'un objet. Il y a quelques années un ami m'a offert une sculpture où le visage est de profil. C'est un polychrome, la sculpture est peinte. Et d'un côté le visage est très beau, lumineux, ensoleillé et quand on le retourne il est horrible, monstrueux. Ce que vous m'avez dit évoque cela. En même temps, l'intérêt de cette sculpture est là : l'existence de ces deux parts. Mais c'est bien de ne pas se leurrer. C'est ce qui m'énerve quelquefois avec la danse classique. On voudrait tellement que ce soit toujours propre, qu'il n'y ait rien qui dépasse ! Avec les beaux chaussons de pointes, comme si on ne savait pas qu'une fille peut être pieds-nus aussi. C'est intéressant de savoir que le corps a sa chair, son sang (pour les pieds abîmés) et que c'est beau aussi. On risque d'aller très loin avec ça... Mais disons que je suis d'accord avec l'idée du recto-verso. C'est précieux.

Pourquoi je ne danse pas ? Dans une expérience comme celle-là, l'idée était très difficile pour moi.... J'ai envie d'évoquer une histoire de fatigue dans mon corps, qui existe, qui est réelle. Une fatigue physique, une chose qui est du rapport de l'âge, et j'ai eu envie aussi de tenir compte de cette fatigue. J'ai été très malade pendant le montage de la pièce, et la pièce en a tenu compte. La chorégraphie retransmet peut-être cela. Je n'ai pas voulu tricher avec cet état de fait. Je pense que certains vides de la pièce, certaines choses qui sont là procèdent de cette période de maladie, et je n'ai plus du tout envie de tricher avec ça. C'est conscient pour moi que de danser à l'heure actuelle me met en danger physique. Donc je dois mesurer mes forces. Mais pour vous rassurer, si cela vous amuse, je danse ce soir dans le spectacle, pour remplacer Bernard Glandier qui s'est blessé très cruellement hier soir. Donc je ne sais pas comment je vais danser, je vais me lancer là-dedans,

cela va être une drôle d'expérience ! Et j'ai décidé que je ne leur demandais même pas leur avis, je me jette à l'eau, parce que je n'ai plus envie de réfléchir. J'ai envie qu'on danse ce soir, je n'ai pas envie d'annuler le spectacle. J'ai envie de me mettre dans cet état-là que je connais bien quand-même au niveau de l'esprit. Je pense que je suis le seul à pouvoir le faire parce que j'ai bien connu le processus de la pièce. Ce n'était pas du tout prévu mais je vais danser ce soir. Je voulais évoquer l'absence de Bernard Glandier aux côtés de Fabrice et Hélène et aussi de Sylvie Giron, son épouse, elle est auprès de lui pour le soigner.

Alain Neddham : J'aimerais que tu nous racontes quel rapport particulier tu entretiens avec les Doors, et remettre en perspective ton rapport avec différentes musiques, puisque tu as travaillé avec des musiques très différentes ces dernières années : autant la musique classique de Mozart que des créations de Gilles Grand, de Pascal Dusapin.

Dominique Bagouet : Je vais me répéter : je n'ai pas d'opinion sur cette musique, elle est trop proche de moi affectivement. La petite histoire c'est que j'étais dans une très bonne école de danse classique en 1967, j'avais 15/16 ans et une amie américaine a ramené ce disque qui venait juste de sortir sur la côte ouest des Etats-Unis, et elle nous a fait écouter cela avec d'autres disques, mais c'est celui-là qui m'a intéressé le plus. Cela a été un choc pour moi, j'avais trouvé le disque quelques mois plus tard et il n'a pas quitté ma discothèque depuis. Ce disque correspond pour moi à un choc émotionnel très fort, d'une autre réalité musicale. Alors j'ai envie de passer directement à l'histoire des différents choix musicaux. Je ne trouve pas que j'ai tant de rigueur dans mes choix musicaux. Les gens disent ça. Mais j'ai envie de travailler avec des musiques qui, pour moi, ont une vraie identité. Une chose qui a bien son poids, son style. J'aime bien travailler avec des musiques qui ne me posent pas de problème de style... C'est pour ça que cela ne me pose pas de problème de m'approcher des musiques avec de l'accordéon par exemple, ou traditionnelles d'Auvergne, ou de Pascal Dusapin, ou... C'est simplement une histoire de désir, de rapport d'ouverture peut-être... J'ai rarement envie de travailler avec une bande-son par exemple. J'ai plutôt envie d'être amoureux d'une couleur musicale, deux au maximum, et d'en faire une conversation. C'est-à-dire que la musique soit un partenaire, qu'elle ne soit pas utilisée. Je ne veux pas que cela soit compliqué, comme relation.

Fin de la rencontre

**Propos de Dominique Bagouet,
recueillis par Jean-Michel Plouchard,
le 12 avril 1991 (extrait)**

J.-M. Plouchard : [...] Et quelle est justement ta relation avec les danseurs quand tu travailles? Affectivement tu leur demandes beaucoup, mais est-ce que dans tes créations, au moment de la création, tu leur demandes beaucoup aussi? Est-ce que tu les fais travailler eux-mêmes, tu leur laisses une part d'improvisation?

Dominique Bagouet : Oh, c'est pareil! Comme j'ai beaucoup d'attention... enfin... ça aussi ce sont des choses sur lesquelles j'ai beaucoup progressé. L'époque de Catherine Diverrès qui, avec Bernardo Montet, sont partis de chez moi, d'ailleurs, vraisemblablement frustrés et furieux sur certains aspects, et peut-être contents sur d'autres ; cette époque était très différente de l'époque d'Angelin Preljocaj, très différente de l'époque de Kelemenis plus tard, et d'autres. C'est à dire que je n'ai peut-être pas toujours été - et pas de la même façon - attentif aux gens et appréciant les gens toujours à leur juste valeur peut-être, ou aux justes valeurs des relations qu'on peut avoir ensemble. Parce qu'il y a des gens fantastiques, mais on n'est peut-être pas fait pour bosser ensemble. Par contre, ils sont extrêmement faits pour bosser avec d'autres gens. Je ne suis pas l'unique chorégraphe ! Heureusement! Ce n'est pas parce que les gens ne se sentent pas bien avec moi ou que je ne me sens pas bien avec eux qu'ils ne se sentiront pas bien avec d'autres, ce serait de la folie. Mais disons que, pour en revenir à la question, j'essaie que leur initiative soit très importante pour moi. D'abord, je leur parle beaucoup de ce que j'ai envie de faire, puis on fait beaucoup d'ateliers d'improvisation ; de plus en plus maintenant, c'est revenu. Mais des ateliers d'improvisation qui sont finalement assez structurés. Parce que l'improvisation a cela de dangereux que ce peut être aussi, surtout quand il y a un groupe un petit peu nombreux... Le drame de la profession c'est que ça peut souvent laminer par le bas. Le consensus collectif est dramatique parce que, souvent, c'est à la valeur la plus basse que les choses sont choisies. C'est à dire que l'avis collectif est intéressant pour choisir le menu qu'on aura à midi pendant une tournée, mais il n'a pas grand intérêt pour choisir tel ou tel geste, des choses comme ça, ce n'est pas du tout ça l'intérêt. Par contre, l'improvisation a une grande valeur, c'est qu'elle fait surgir...Notamment dans le cas de Jours étranges, j'ai découvert par exemple des gens dans le cadre des ateliers d'improvisation - même si je n'ai rien gardé de ce qu'on a fait pendant les ateliers. Par contre, ce qu'on a gardé, c'est par exemple le sens de l'humour d'Hélène Cathala. Hélène Cathala m'a fait un cadeau d'humour et de délire personnel très précis qui a précisément débarqué dans le cadre des improvisations. Et la fragilité d'Olivia Grandville, par exemple, qui paraît très solide, comme ça. Fragilité, j'ai envie de dire, très sensuelle, une espèce de féminité bien planquée derrière des révoltes, derrière des rejets, ça a surgi aussi, je l'ai deviné dans le cadre des improvisations. Et tout comme ça! L'absurdité des délires de Jean-Charles di Zazzo et de Fabrice Ramalingom, par exemple. Le sens, j'ai envie de dire, un peu submergé de passion d'Hélène Baldini, qui a surgi aussi pendant les improvisations. Par exemple, chez elle c'est très intéressant parce qu'elle avait beaucoup de mal pendant les improvisations, et du coup surgissait cette espèce d'anxiété, d'anxiété très jeune, ce qu'on voit à la fin de Jours étranges où elle a la bouche ouverte. Du coup, curieusement, l'intérêt de l'improvisation, chez elle, c'était la difficulté qu'elle avait de faire des improvisations, et qui a fait surgir, justement, quelqu'un de très, très émotif. C'est en ce sens que tous ces ateliers ont été très précieux à plusieurs niveaux différents pour le travail, même si on ne garde rien de la forme de ces improvisations - parce qu'après je me mets à fixer les danses, à travailler les danses avec les gens. Alors, bien sûr, ça rallonge le travail ; bien sûr, c'est un peu fastidieux, mais cela donne des couches d'épaisseur au travail, au niveau des interprètes qui, après, sont tellement imprégnés dans la danse qu'on ne regarde pas le temps qu'on a pris à jeter beaucoup de pellicule. On ne regrette pas du tout ce temps-là, parce que ça a donné des couches d'une épaisseur que j'aimerais bien voir souvent dans la danse, quelquefois. Je ne dis pas que la danse est meilleure, mais je sais que cette épaisseur-là, elle est bonne! En tous cas, je sais qu'eux, en tant qu'interprètes, ils sont vraiment beaux. Ils sont "eux" dans le sens qu'ils ont une épaisseur.

Le Trait tremblé **Alain Neddam**

Le Monde – supplément consacré au Festival d'Automne
13 septembre 1993

Parlant des peintres chinois, Jean Paulhan, dans sa fameuse lettre à Dubuffet, écrivait : « *Ce sont des hommes comme les autres. Et qui sont même un peu plus hommes – quand ils se trouvent être peintres – qu'on a coutume de l'être chez nous. Qui ont très bien senti ce que ne savent pas toujours les peintres européens : c'est qu'un peintre ne doit pas abuser de la situation. Qu'il ne doit pas être trop peintre, ni trop fier de l'être. Que c'est là une sorte de singularité qu'il doit tâcher de faire oublier.* »

Quiconque a côtoyé Dominique Bagouet sait qu'il était de ces peintres chinois-là. Mais ce n'était pas chez lui qu'une affaire de modestie, de refus de jouer à l' « artiste », dans la vie de tous les jours. C'était bien plus que cela. Ne pas abuser de la situation, ce fut aussi, je crois, la grande question de morale qui hanta son œuvre de chorégraphe.

Quand nous voyons un magnifique spectacle de danse, mettons de danse classique, nous nous sentons transportés, éblouis. Et, secrètement, de manière plus sournoise, nous sommes terrassés par quelque chose d'inexplicable qui agit sur nous comme un reproche, une menace. Nous contemplons des êtres qui évoluent dans l'harmonie, la légèreté, la grâce ; leur jeunesse est éclatante et leurs corps sont magnifiques. Mais nous faisons en sorte de ne pas être trop visiblement dérangés par ce phénomène étrange : des corps terrestres, semblables aux nôtres, viennent de produire, et cela de manière extrêmement subtile et élaborée, un moment d'irréalité : des humains viennent de créer de l'inhumain. Une chorégraphie impeccable, exécutée à la perfection aura toujours quelque chose d'écrasant et de hautain. Bagouet a su très tôt, je pense, se prémunir contre cette inhumanité qui guette la danse quand elle est éprise de perfection et de virtuosité. Au moment même où il s'aperçoit qu'il est en pleine possession de son art, qu'il sait qu'il peut composer des pièces qui auraient l'évidence un peu surréelle des fugues de Bach ou des cristaux de Feldspath (*Déserts d'amour, Le Crawl de Lucien*), il tente déjà, en marge de sa compagnie, d'atteindre un au-delà, quelque chose qui puisse dépasser la rigueur et l'invention de ses chorégraphies toujours plus complexes, bref il essaie de mettre sa propre maîtrise en danger. Il a une trentaine d'années et déjà près de vingt chorégraphies à son actif, et son art lui permet, s'il en a envie, de produire une danse orgueilleuse, implacable de rigueur et de beauté. Mais au tracé ferme de l'architecte, il aura envie d'opposer, et semble-t-il chaque fois un peu plus, le tremblement de la vie, de la mémoire. Comme s'il réalisait alors qu'il n'est au fond de belle maison sans quelque mur un peu de guingois, et que l'art de bâtir est un peu vain si l'on oublie dans son dessin l'indispensable tire-bouchon de fumée sortant de la cheminée, les fleurs piquées toutes droites sur le bord du chemin, et même le soleil, dans le coin en haut à droite, sans quoi la maison dessinée reste par trop sévère et inamicale. Mais atteindre cette qualité de trait tremblé (on pense ici aux graphies flottantes d'un Twombly) n'est pas une mince affaire quand on est chorégraphe, et qu'on a réuni, comme c'est le cas de Bagouet dès le début des années 80, une troupe de danseurs magnifiques qui savent transcender en poésie les propositions formelles les plus exigeantes. Alors il expérimente, il cherche.

D'abord tout seul. Comme un savant dans un laboratoire qui prend le risque d'aller jusqu'au bout de son rêve, il crée un étrange solo, où dans la stridence de la guitare électrique de Sven Lava, il libère d'étranges fantasmagories, entre loufoquerie et cauchemar. Le titre du solo, *F. et Stein*, en dit assez long sur le risque encouru dans cette expérience où il choisit d'être à la fois le docteur et sa créature. Car ce qu'il met là à jour, il sait qu'il ne peut pas encore l'obtenir de ses danseurs. Dix ans plus tard, il y parviendra, avec *Jours étranges*.

Mais avant ce chef d'œuvre du *trait tremblé*, il lui faudra cheminer, loin de toute certitude. Et il se choisira deux guides totalement extérieurs au monde de la danse, ou plutôt deux exemples de ce qu'il cherche à atteindre par la chorégraphie : les livres d'Emmanuel Bove, et les installations de Christian Boltanski.

Il imagine alors pour l'acteur Gérard Guillaumat un spectacle inspiré par le premier roman de Bove, *Mes amis*.

Ce n'est certainement pas la mise en scène d'un monologue, mais une recherche chorégraphique avec des mots et des silences, de la musique et des mouvements. Des mouvements très simples et en même temps très étonnants, comme le sont les phrases minimales de Bove. Ce qu'il met en évidence avec le corps âgé et massif de l'acteur, c'est la force d'expansion d'un geste ordinaire, comme une main qui palpe le dessous d'une cuisse, un dos qui se déplie très lentement. A travers l'univers gris, assez cafardeux de Bove, Bagouet précise un des thèmes majeurs de son œuvre : l'espérance et son revers, l'illusion d'un bonheur à portée de main et son érosion inexorable par la réalité. Cinq ans plus tard, avec Nelly Borgeaud, et toute sa compagnie, il convoque à nouveau le monde de Bove, et c'est *Meublé sommairement*. Là encore, il lui faut raconter les rêves de bonheur et de réussite, et leur déroute prévisible. Au fil de la pièce, les chemisettes et shorts enfantins remplacent les habits somptueux de la séquence du bal : robes orange pour les femmes, costumes jaune pâle pour les hommes. Une séquence centrale de cette pièce résume sa recherche vers l'imperfection. Après trois duos magnifiques d'inventions et de grâce - un cha-cha, une rumba, un tango - , Dominique Bagouet se lève ; face à sa partenaire Sylvie Giron, il est celui qui ne sait pas danser : on le voit tenter maladroitement un slow dans une étreinte qui se défait imperceptiblement, renvoyant chacun à son isolement : séquence poignante, où le désapprentissage d'un certain savoir-faire autorise l'apparition d'une autre forme d'émotion. Tout l'art de Bagouet est dans cette séquence, dans l'incroyable habileté chorégraphique contrariée par la quête de ce que les Orientaux appellent le « non-vouloir-saisir ».

Avec l'œuvre de Boltanski, il rencontre un autre guide sur la voie du fragile et de l'incertain. Bagouet demande au plasticien non pas un décor mais une collaboration globale pour *Le Saut de l'ange*. Il veut bousculer le rituel des créations de festival, et trouve un interlocuteur capable de le bousculer lui-même. Un perfectionniste rencontre un apôtre du bricolage, un amoureux du beau s'éprend des œuvres d'un chantre du « mochar », et ce qui en découle c'est une pièce parfaitement imprévisible, résultat d'une alchimie miraculeuse. La chorégraphie, apparemment hésitante, fragmentaire, disloquée dans l'espace, ponctuée par les brèves séquences musicales de Beethoven et de Dusapin, par des textes qui ne racontent rien mais donnent à voir, trouée par des plages de silence, apparut à tous comme une mosaïque d'instantanés éphémères, sans ordre, sans construction, ce qui désespéra à l'époque plus d'un admirateur. Encore ici, Dominique Bagouet apprivoise cet art du trait tremblé, mais le merveilleux (l'ombre d'un ange, les milliers d'ampoules qui s'éclairent) est encore au rendez-vous du dérisoire.

On a pu lire ici et là que *Jours étranges* était une œuvre hantée par la nostalgie de l'adolescence. C'est certainement vrai, c'est même conforme aux déclarations du chorégraphe. Mais aussi, s'en tenir à cela, c'est peut-être un peu court : comment jugerait-on un critique d'art qui expliquerait les tableaux de Dubuffet par le souvenir des séances de barbouillage de la petite enfance ? En réécoutant l'album des Doors, qui réveilla en lui le souvenir d'une époque enfouie, Bagouet se sent la force d'imaginer un spectacle-manifeste qui réclame une implication entière de ses danseurs, un œuvre d'une incroyable liberté, grâce auquel il peut enterrer une fois pour toutes sa réputation de « baroque contemporain » avec tout ce que cette expression évoque de préciosité et de raffinement dans l'art du mouvement. Sans autre décor que le gigantesque assemblage de haut-parleurs, avec des habits de répétition disparates pour costumes, Bagouet renonce ici à toute son habileté, il transforme sa gestuelle, abonde dans la piterie, la danse devient rudimentaire, souvent gauche, comparable parfois à ce que nous faisons tous quand nous voulons nous « éclater » dans des boîtes de nuit.

Dans les trois dernières chorégraphies de Dominique Bagouet, il y a au moins un moment où l'on danse comme le ferait tout un chacun lors d'une fête ou dans une discothèque.

Rencontre autour de Jours étranges Paris, Centre Georges Pompidou – 15 novembre 1993

Animée par Alain Neddham, avec Hélène Baldini, Hélène Cathala, Jean-Charles di Zazzo, Bernard Glandier, Olivia Grandville, Fabrice Ramalingom, interprètes.

Présentation

Alain Neddham : On ne va pas attendre davantage pour commencer cette rencontre. Ce qui avait été prévu aujourd'hui c'est une rencontre autour du spectacle qui est donné actuellement dans la salle à côté, *Jours étranges*, avec les danseurs de la compagnie Bagouet. Alors on pourra parler après des Carnets Bagouet, de la compagnie Bagouet. Ce qui est encore drôle c'est que j'ai encore envie d'appeler ces danseurs-là, la troupe qui est constituée pour ce spectacle, la compagnie Bagouet. Et si on parle de compagnie Bagouet, peut-être faudrait-il dire qu'il y a des compagnies Bagouet c'est-à-dire qu'il y a au fil des années une compagnie qui s'est transformée avec des interprètes qui sont partis, qui sont arrivés, d'autres qui sont partis puis revenus. Ce qui est étonnant ici, avec la reprise de *Jours étranges*, c'est que ce n'est pas la toute dernière compagnie Bagouet, c'est-à-dire que ce n'est pas la compagnie qui a fait les dernières tournées à savoir celles de *So Schnell* et puis de la pièce de Trisha Brown qui sont un peu les derniers spectacles de la dernière saison de la compagnie Bagouet avant bien sûr toutes les reprises qui ont eu lieu lors des festivals cet été.

Donc là c'est une compagnie qui a un millésime 1990. Bien sûr, il y a des danseurs qui sont restés depuis plusieurs années, qui ont été ce qu'on pourrait appeler des piliers ou des points fixes dans la compagnie. Il se trouve que parmi les gens qu'on peut citer comme des gens qui ont fait un long parcours avec Dominique Bagouet, on peut parler de Bernard Glandier qui est un des vétérans, ici présent, Catherine Legrand qui n'est pas sur le plateau mais qui a participé à l'expérience de *Jours étranges* et qui est aussi quelqu'un qui a fait un long parcours avec la compagnie Bagouet. Je présente dans le désordre, peu importe... Fabrice qui est aussi quelqu'un qui a fait un parcours assez allongé, Fabrice Ramalingom. Et deux danseurs, qui ont quitté et qui sont revenus pour la reprise : Jean-Charles di Zazzo, qui est resté dans la compagnie jusqu'à *Meublé sommairement* inclus... *Jours étranges* qui était ultérieur, oui. Hélène Baldini, Hélène Cathala et Olivia Grandville bien sûr. C'est à eux qu'il faudra poser les questions, c'est à eux qu'il incombe de nous raconter un peu ce que c'était que cette histoire.

Bien sûr qu'on a envie d'aligner... c'est toujours dangereux d'aligner des superlatifs, des épithètes, très élogieux. Mais c'est vrai que de voir reformer cette compagnie avec les interprètes qui ont créé ce spectacle il y a trois ans, c'est quand même quelque chose d'unique et je pense que les gens qui voient ce spectacle aujourd'hui ont de la chance parce que c'est peut-être la dernière fois, c'est sans doute la dernière fois, que les danseurs qui ont participé à une création de Dominique Bagouet se reforment pour montrer une de ses pièces. On parlera après de la transmission, comment les pièces peuvent être reprises, transmises, mais là, c'est la reprise, c'est les retrouvailles avec une certaine création, d'un certain millésime.

Souvenirs

Alain Neddham : Donc en 1990, Dominique Bagouet se lance dans une expérience un peu singulière, le spectacle qui a précédé, c'est un spectacle qui comportait un effectif plus important, plus de danseurs, c'était *Meublé sommairement*, le texte était très important, c'était un texte d'Emmanuel Bove et il y avait une comédienne qui était invitée à dire ce texte, c'était Nelly Borgeaud. C'est un spectacle qui a conquis un certain public et j'ai l'impression qu'après, Dominique Bagouet a eu envie de dérouter aussi, de prendre une autre orientation et d'essayer autre chose avec une musique qui lui rappelait son adolescence. Est-ce que quelqu'un peut nous raconter un peu comment il vous en a parlé pour la première fois, de ce projet de faire une pièce à partir d'un album des Doors. Qui se dévoue ?

Fabrice Ramalingom : Non, je ne m'en souviens pas vraiment. Je me souviens simplement qu'il m'avait fait écouter le disque des Doors. C'était l'hiver, c'était pendant la tournée de *Meublé sommairement*, ou même des *Petites Pièces de Berlin*, je crois. Non, je ne me souviens pas.

Alain Neddham : C'était pas une musique qu'il écoutait régulièrement, c'est-à-dire qu'en fait, il a retrouvé un disque...

Fabrice Ramalingom : Ah non ! Je crois que c'était la fois où il avait déménagé et qu'il passait tous ses disques, comme souvenirs, comme je ne sais pas quoi... et je crois que les Doors, ça a fait un petit déclin. Je crois aussi que pendant la tournée des *Petites Pièces de Berlin*, on s'amusait, dans les trains, on s'amusait entre nous, entre les danseurs, à mimer des titres de films pour passer le temps. C'est notre jeu favori, dans les wagons comme ça. On s'amusait bien et je crois que ça l'a beaucoup branché ce côté mime... pantomime

Hélène Cathala : Il y a ça et aussi dans cette même tournée, on était allé plusieurs fois en boîte tous ensemble à danser comme des fous et ça a été peut-être un autre déclencheur. Aussi, au studio je crois, les premières fois qu'il est venu avec l'album des Doors, on a dû... Il a dû partir un moment et nous s'éclater sur la musique dans le studio, ça a dû être un truc comme ça.

La Musique

Alain Neddham : En tout cas peut-être, ce qu'il faut préciser, dans les chorégraphies de Dominique Bagouet, la question du choix musical est toujours très particulière. C'est vrai qu'il y a des chorégraphes qui ont un compositeur qui leur est attribué ou un style de musique. Là, ce qui est très étonnant c'est la diversité, au fil des pièces, des choix musicaux, beaucoup de créations musicales. On peut rappeler qu'il a travaillé avec Pascal Dusapin, sur *Assai*, sur *Le Saut de l'ange*, il a travaillé avec Gilles Grand sur *Mes Amis* qu'il avait fait avec un comédien, Gérard Guillaumat, sur *Les Petites Pièces de Berlin* et sur *Le Crawl de Lucien*, il a travaillé également sur les musiques de Tristan Murail, *Déserts d'amour*, pour la partie musique contemporaine. Il avait même le projet de travailler sur une composition de Frédéric Durieux pour une pièce finalement qui ne s'est jamais créée. Par ailleurs, les choix de musique classique, il y a Mozart, avec *Déserts d'amour*, il y a Beethoven avec *Le Saut de l'ange* et par contre c'est beaucoup plus rare qu'il fasse appel à une musique rock ou une musique enregistrée et c'était aussi, je pense, pour les gens qui connaissaient, qui suivaient le travail de Dominique Bagouet, quelque chose d'assez insolite, je crois, et peut-être, j'ai tendance à faire une relation avec une autre pièce qu'il a faite, seul, en compagnie d'un musicien qui s'appelle Sven Lava, cette pièce s'appelait *F. et Stein*, peut-être certains l'ont vue en vrai ou hier soir en vidéo et c'est aussi une pièce où le rock est parfois assez dur, ce sont des musiques assez violentes. L'album des Doors alterne des chansons finalement assez douces et des musiques plus violentes mais l'impression que l'on a en voyant la pièce c'est qu'il vous a effectivement donné un peu la possibilité d'exprimer ce que vous ressentiez et ce que vous aviez envie d'exprimer à travers cette musique. Alors, est-ce que c'est exact, cette impression ?

Olivia Grandville : Il me semble quand même me souvenir que quand il a commencé à parler de cette pièce... Bon, déjà c'était quelqu'un qui ne parlait pas beaucoup des pièces avant de les commencer mais là vraiment c'était un peu « je ne sais pas trop où est-ce qu'on va aller dans cette histoire mais en tout cas on va travailler énormément à partir d'improvisation », il nous a dit ça. Voilà, c'était ça la base de l'histoire.

Bernard Glandier : Ce dont je me souviens et que je crois que tu as écrit aussi, Alain, dans un texte, c'est que Dominique n'avait pas un point de vue vraiment précis sur la musique des Doors. Il ne savait pas très bien si c'était une musique qu'il aimait ou qu'il n'aimait pas mais que c'était plutôt une relation sentimentale qu'il avait avec cette musique et qu'il voulait nous faire partager. Pour certains d'entre nous, qui sommes la vieille garde un peu, la musique des Doors rappelait vraiment quelque chose, c'est pas sûr pour tout le monde. (rires)

Alain Neddam : C'est quand même une musique que l'on écoutait un peu dans les années 70 donc pour certains ce n'était quand même pas la musique que vous écoutiez. Ce qui est quand même certain c'est que peut-être du fait de la personnalité et le côté un peu mythologique de ce groupe et de Jim Morrison, c'est quelque chose qui s'est transmis de génération en génération et j'ai l'impression qu'il y a encore des gens très jeunes qui écoutent cette musique des Doors, et c'était votre cas ?

Olivia Grandville : Non, mais ce qui a été marrant, c'est que juste après, une fois qu'il a eu décidé de faire cette pièce, comme par hasard, comme cela se passe souvent, quand il y a quelque chose qui surgit comme ça, il y a eu tout d'un coup le film, la sortie d'un album, les CD, tout d'un coup il y a eu un engouement subit pour Jim Morrison, et c'était complètement un hasard.

Hélène Cathala : Moi, les souvenirs que j'ai, c'est l'arrivée en même temps de cette musique des Doors et tout le travail d'improvisation dont parlait Olivia et ce travail-là a pris, en tout cas pour moi au début, le pas sur la musique. C'est-à-dire qu'on était hanté par ces expériences un peu folles d'improvisation avec, comme on le voit dans une des premières danses, du mime passé un peu à la vitesse, on était très, très surexcité et très malmené par ces impros et finalement moi j'ai un peu oublié la première partie du temps, le côté sentimental, cool et gai de ce que pouvait avoir au tout début la musique des Doors pour nous. Ensuite, au cours du travail, les deux choses se sont mêlées et on a commencé à voir comment la musique pourrait nous porter mais on a été tout de suite balancé dans un univers un peu fracassé avec ces improvisations.

Matières, écriture

Alain Neddam : Il faut dire qu'il arrivait à un moment où il avait une troupe qu'il connaissait c'est-à-dire qu'il n'y avait pas de nouveau danseur sur ce spectacle et donc s'il a fait appel à vous pour improviser c'est que déjà il était familiarisé avec votre univers, avec votre fantaisie éventuellement, puisqu'il a énormément fait appel à votre capacité de délirer aussi à partir de ces improvisations et je crois que tout le monde avait au moins fait deux pièces avec lui à ce moment-là donc il avait affaire à des gens qu'il connaissait déjà bien... Non, pas toi...

Hélène Baldini : Non, j'avais déjà fait des reprises, les reprises des *Petites Pièces de Berlin* et de *Meublé sommairement*, je crois, donc on se connaissait déjà un peu mais *Jours étranges* était ma première création... Bienvenue dans la compagnie, bienvenue chez les fous... Mais c'est à mon avis la plus belle expérience de création que j'ai eue avec Dominique, c'est cette création-là et peut-être la plus difficile aussi.

Bernard Glandier : J'aimerais qu'on se rappelle aussi l'état dans lequel on était quand on improvisait, notamment sur la danse qu'on appelait la BD, puisqu'on avait chacun une page d'une bande dessinée de Jacobs, « Blake et Mortimer », et donc on devait illustrer absolument toutes les paroles, tous les sous-textes, etc. Dans une première partie relativement lente pour écrire le mouvement mais ensuite, en installant une vitesse excessive. Au début c'était un peu amusant mais après c'était vraiment très fatigant parce que c'était un travail qu'on répétait, répétait et sur plusieurs jours, on était fracassé comme dit Hélène, pour le corps ce n'était pas évident. On le vit encore maintenant en spectacle, on commence à se rôder mais c'est un spectacle qui est relativement difficile comme danseur à appréhender, il est source de plaisir et en même temps il est source aussi d'un grand trac. Chaque fois, avant d'entrer sur scène, Fabrice dit « mais pourquoi j'ai le trac, pourquoi j'ai le trac comme ça ? » parce que c'est une pièce qui nous demande un investissement énorme parce qu'elle dépend vraiment énormément de nous en tant qu'interprètes et en tant que personnes à s'investir dans un personnage ou dans un rôle ou dans une énergie et donc ce n'est pas une pièce, comme Dominique a fait souvent, hyper-écrite. C'est une pièce qui comporte bien sûr des passages écrits et puis d'autres passages qui sont encore laissés à notre libre arbitre, parfois même encore improvisés, etc. Et donc on passe dans une succession d'états différents, un côté un petit peu sécurisant dans les écritures puis des côtés beaucoup plus déstabilisants. C'est une pièce qu'on est obligé de défendre à 100 %. On ne peut pas

se laisser aller à une routine comme ça peut arriver dans des tournées où on tourne longtemps un spectacle totalement écrit et qui ne nous procure plus trop de surprise. Mais là, chaque spectacle est à défendre...

Jean-Charles di Zazzo : Il y a une mobilisation affective très importante c'est-à-dire que si le cœur n'y est pas c'est difficile à soutenir dans la mesure où il n'y a pas l'alibi du vocabulaire très écrit du style Bagouet, assez peu en tout cas. C'est vrai que c'est important de le préciser. On s'est trouvé aussi dans une période... Comment on est arrivé à cette pièce-là, ça je ne sais pas exactement, mais c'est sûr qu'on sortait de *Meublé sommairement* qui est une pièce très écrite, à caractère assez janséniste, je dirais presque, très sobre, très construite, très dessinée, et finalement aussi très pudique à part quelques petits moments qu'est la période du bal. En plus c'est une année où l'on a fait beaucoup de reprises, il me semble me souvenir qu'il y a eu effectivement *Les Petites Pièces de Berlin*, un grand stage dans le cadre des îles de danses, *Le Saut de l'ange*. Il y a eu un besoin très adolescent de se livrer à des choses un peu infantiles et de se laisser porter par ça, après ça a été difficile effectivement de le canaliser, de le soutenir, de le maintenir, maintenant peut-être qu'on trouve un rythme dans cette pièce. Maintenant je suis un peu moins fracassé qu'à la création. J'accepte plus de me laisser porter, je dirais par un sentiment amoureux, intérieur, sans vouloir... Je suis un petit peu moins dans la démonstration maintenant, dans l'obligation de faire par rapport à cette pièce. Surtout ici qui est un lieu à la fois froid mais en même temps où il y a aussi un rapport de proximité avec le public qui est réel. Donc tout ce qui est de l'ordre de la projection puisqu'il y a des choses qui sont quand même très caricaturales, ce qui est rare dans le travail de Dominique, ici on est aussi obligé de se poser la question « comment mesurer ça ? », peut-être retenir certaines choses, interioriser, sans en même temps trahir l'idée de départ qui était quand même une idée... Ça partait d'un sentiment, à mon avis, très adolescent, très jeté...

Le jeu, l'état, l'émotion

Alain Neddam : Il faut dire aussi, qu'avant de le danser ici, au Centre Georges Pompidou, vous l'aviez dansé à la cour d'honneur du Palais des Papes, ce qui n'est pas exactement les mêmes proportions, les mêmes quantités de spectateurs, la même distance avec le dernier spectateur, donc aussi peut-être la nécessité d'agrandir un peu les choses surtout les choses expressives et aussi peut-être les déplacements. C'est sûr que l'assemblage de haut-parleurs, par exemple, n'a pas du tout les mêmes proportions qu'il avait au Palais des Papes où effectivement il fallait rester un peu proportionné à cette architecture. Je crois que ça faisait six ou sept mètres de haut ce château... Donc l'adaptation s'est faite comment par rapport à l'espace qui vous était donné, par rapport au nouveau rapport avec les spectateurs. Vous avez senti tout de suite qu'il fallait ajuster, adapter, réduire des choses ?

Bernard Glandier : Ça a été très simple. On est arrivé à Paris, on a fait deux répétitions dans un petit studio à l'Opéra de Paris. Donc deux filages, on se cognait contre les murs pratiquement. On est arrivé ici, on a fait une mise en place très rapide, et puis on a fait un filage. Déjà, à l'issue du premier filage, les personnes qui étaient présentes, Catherine notamment, nous a dit « bon, maintenant, c'est bien d'avoir fait ce filage, mais il faut réduire maintenant un petit peu tout » parce qu'on était sur le souvenir d'Avignon, on surjouait tout et c'était vraiment le grand bazar. En en parlant entre nous, on a tenté de réduire un petit peu les choses, de les intimiser un petit peu, en sachant justement que le rapport était très, très proche ici, on est vraiment très près des gens, la moindre grimace, la moindre expression surjouée prend une dimension un peu trop évidente, donc on a essayé de gommer certaines choses. En tout cas au niveau du jeu, pas tellement au niveau de l'énergie physique.

Alain Neddam : Fabrice, quand tu évoques le trac que tu as par rapport à cette pièce, est-ce qu'à ton avis c'est un trac qui ressemble à celui d'un acteur ?..

Fabrice Ramalingom : Je ne sais pas du tout ce que ressent un acteur...

Alain Neddham : Est-ce qu'il y a quelque chose de particulier du fait qu'il y a peut-être des sentiments, des émotions, des choses à exprimer qui sont peut-être moins un registre qui vous est habituel dans les chorégraphies ?

Fabrice Ramalingom : Non, ce que disait Bernard tout à l'heure c'est ça. Il y a des choses qu'on maîtrise dans les pièces de Dominique qui est la technique, etc. Et puis là, il y a des improvisations, il y a des moments qui sont dépendants de l'état dans lequel on est à ce moment-là et si on n'y est pas, c'est raté. Par exemple, le duo que je fais avec Olivia, c'est très fragile, il suffit qu'un moment je perde l'histoire et ça marche pas et je le sens, de mon point de vue.

Olivia Grandville : Ou bien le fait justement d'être au contraire trop dans le jeu, et trop dans la théâtralité, parce que je crois en fait, pour revenir sur les principes d'improvisation, au départ, ce que cherchait Dominique et ce qui était justement difficile à assumer c'était finalement notre maladresse là-dedans. Ce qu'il recherchait plus, par exemple, toutes les histoires de pantomimes, qu'il appelait, lui, de la mauvaise pantomime, il tenait absolument à ce que ce soit quelque chose, non pas dans laquelle on se balade parce qu'on était des comédiens très entraînés mais au contraire une chose dans laquelle on se débâte un petit peu et il faut toujours arriver à garder quand même cette dimension de fragilité, je crois, par rapport à ça. Et dès qu'on est un peu trop à l'aise, enfin moi je le ressens comme ça, tout d'un coup ça ne marche plus parce que ça devient grossier.

Hélène Cathala : Je suis tout à fait d'accord aussi. Le mot important pour moi, c'est « se débattre avec ». C'est vrai que ça marche pour les pantomimes du début mais ensuite pour le reste de la pièce, moi c'est ça qui me fait peur, c'est l'idée avant le spectacle qu'il va un peu falloir lutter, pas lutter mais se débattre avec un truc qui est plus fort que nous. Ça fait vraiment peur, chaque soir c'est un peu ça.

Fabrice Ramalingom : Et puis il y a aussi le fait... moi, je me barre avec la musique, surtout dans la dernière partie et c'est vrai que je sors de cette pièce-là épuisé émotionnellement. C'est chaque fois la peur d'y laisser un peu sa peau, quelque chose comme ça, de cet ordre-là. Le côté émotionnel un peu excessif comme ça.

Olivia Grandville : C'est-à-dire en même temps de se donner dans un truc parce qu'on ne peut pas vraiment mesurer, on ne peut pas vraiment s'économiser, on ne peut absolument pas d'ailleurs s'économiser sur cette chose-là. Et d'un autre côté le danger de se répandre dans quelque chose.

Bernard Glandier : Malgré tout ça, on a beaucoup de plaisir à le faire ! (rires)

Fabrice Ramalingom : Quand je dis que je me barre, je me barre avec plaisir aussi.

Bernard Glandier : Justement c'est une pièce où il y a beaucoup de changements d'état et c'est quelque chose qui était de façon toujours évidente dans les pièces de Dominique et qui est un peu plus marqué dans cette pièce-là mais on passe de moments où l'on fait rire les gens à des moments où l'on sent qu'on passe d'une légèreté à une gravité, par exemple. Ces contrastes-là, qui se retrouvent aussi dans l'énergie qu'on doit donner dans la danse, on les vit vraiment intérieurement de manière assez forte c'est pour ça aussi qu'on sort du spectacle relativement épuisé alors que, vue par le public, c'est pas forcément une pièce qui a l'air fatigante ou exténuante, c'est en tout cas ce qu'on nous renvoie. Il y a des gens qui pensent que c'est facile. Mais en fait, comme c'est toujours en contraste, il y a des moments où on décharge les énergies et puis on les reprend, puis on s'adoucit et il faut repartir, tout ça c'est fatigant.

La maladresse

Alain Neddam : Du point de vue du spectateur, ce n'est pas du tout une pièce qui apparaît facile mais en tout cas qui n'est pas axée sur l'idée de virtuosité et de danse bien exécutée même si on sait que la maladresse il faut savoir la canaliser, la contrôler et en connaître les limites. Mais pour vous qui avez travaillé beaucoup sur des choses très exactes, très précises, des choses avec des comptes, des places bien fixes, des mouvements très précis, est-ce que c'est déroutant pour vous l'approximation... Vous donnez parfois le sentiment de naviguer comme ça, on a l'impression que vous ne pouvez pas entièrement faire semblant de faire la chose avec maladresse... Il faut la faire venir cette maladresse de quelque part.

Olivia Grandville : C'est déroutant. Ça l'a été énormément au moment de la création. Je parle pour moi, parce que j'ai eu beaucoup de mal sur cette création, j'ai eu du mal à rentrer dedans parce que justement tu disais, on l'a fait et puis on a fixé les choses, moi, je n'ai rien fixé. On a tourné la pièce pendant deux ans, rien n'était fixé parce que comme je n'étais jamais contente de ce que je faisais, je changeais tous les soirs donc c'était l'horreur perpétuelle. Depuis, peut-être que je mesure mieux la distance qu'il y a justement par rapport à cette maladresse mais, bien sûr, c'est très déroutant et puis il faut que ce le soit pour le public aussi, je crois.

Alain Neddam : Sans qu'on puisse vraiment parler d'un thème précis, on a l'impression quand même que beaucoup de choses, dans cette pièce, tournent autour des notions d'apprentissage, que ce soit l'apprentissage de la danse, Dominique lui-même disait que c'est une musique qu'il a découverte à un moment où il était dans une école de danse, donc il y a quelque chose de l'ordre de l'apprentissage et donc de la maladresse qui est inhérente aussi à cet apprentissage et puis beaucoup cette espèce de sensation trouble qu'on passe tout le temps de l'apprentissage de la danse à l'apprentissage amoureux et que souvent le pas de deux se transforme en flirt. Est-ce qu'il vous a demandé de travailler sur des souvenirs, sur des périodes d'apprentissage, de ramener votre propre mémoire d'interprète et de jeune homme ou de jeune femme par rapport à ces époques troublées de l'adolescence ?

Hélène Cathala : Peut-être que les deux duos pourront répondre pour ça. Moi, personnellement, c'est un peu l'inverse, ce qu'il m'a demandé, sans parole, on l'a fait en trouvant les gestes ensemble c'est de désapprendre tout ce qui avait pu être appris... de retourner avant l'apprentissage, et peut-être, contrairement à Olivia qui a eu beaucoup de mal, moi j'ai fait ça très naturellement et c'est là que je me suis dit que peut-être la maladresse était encore très présente et donc elle ressortait très facilement. Pour moi c'était une révélation. On peut donc voir à travers le moment d'apprentissage mais pour moi j'allais essayer de chercher avant, l'état un peu naturel, un peu sauvage du corps avant qu'il ait été discipliné par la danse, par l'apprentissage.

Le sous texte

Fabrice Ramalingom : Quant au duo peut-être, je peux raconter un peu comment ça s'est passé. Il nous a dit que c'était un duo un peu amoureux et je crois qu'on a fait le même principe que la BD c'est-à-dire que Catherine avait un bouquin de Kundera, je crois, et c'était une rencontre entre un jeune homme et une jeune femme et donc on devait plus ou moins mimer l'histoire et ça nous a mis dans un état de malaise épouvantable entre Olivia et moi, on se regardait, on ne savait pas quoi faire, juste pour mimer par exemple, des choses qui sont de l'ordre de l'indicible.

Olivia Grandville : Parce que c'était une espèce de monologue intérieur en fait. Ce n'était pas du tout une rencontre, c'était un monologue intérieur de quelqu'un qui réfléchit sur l'amour d'une manière générale. On était totalement pétrifié.

Fabrice Ramalingom : Et je crois qu'il nous a mis dans un état de malaise et de maladresse forcément et après on s'est débattu avec ça.

Jean-Charles di Zazzo : Je n'ai pas le souvenir d'avoir entendu Dominique dire « soyez mal à l'aise », c'est qu'effectivement il a incité des choses mais c'est quelqu'un qui ne verbalisait pas, c'est ce que rappelait Olivia tout à l'heure. Il cherchait aussi, il posait des moyens, et puis ça pouvait être une BD, un livre, à un moment, ça pouvait être une musique à un autre moment, ça pouvait être, je ne sais pas quoi... une forme chorégraphique à un autre moment. C'est vrai que pour répondre, de mon point de vue, à la question que tu posais sur ce que ça peut réveiller, moi j'ai l'impression de toutes façons, à ce moment-là, de ne jamais être sorti de l'adolescence, et c'est ce que ça m'a renvoyé un petit peu à la figure c'est que d'abord je n'ai jamais cessé d'apprendre. En entrant chez Dominique, j'allais apprendre, travailler dans cette direction. Sur *Jours étranges*, c'est-à-dire quelque chose de beaucoup moins stylisé, beaucoup moins écrit que ce que Dominique pratiquait, ça m'a obligé à aller chercher dans un sens qui finalement est assez proche de ce que j'aime c'est-à-dire une forme de caricature d'adolescence, de choses un petit peu extériorisées donc moi je n'ai pas eu trop de problème à rentrer là-dedans. Il est très clair, par rapport à d'autres spectacles de danse, dans ce spectacle-là j'ai un sous-texte qui est très fort, qui n'est pas cohérent, qui ne se raconte pas sur la durée du spectacle mais qui participe de petites histoires, de petits états, de petits scénarios que je me fais, que je serais incapable de définir là très clairement.

Alain Neddam : Mais un petit récit intérieur que tu t'es forgé tout seul, sans en référer à Dominique...

Jean-Charles di Zazzo : Sans en référer à Dominique c'est-à-dire que je sais qu'il se passe des choses, qu'il y a de petites histoires, je me raconte des petites choses et ça c'est pour répondre peut-être à la question où tu demandais à Fabrice tout à l'heure, si l'état dans lequel il était, cette peur pouvait le rapprocher éventuellement d'une angoisse de comédien, incapable d'en juger parce que je ne suis pas comédien non plus et puis Olivia rappelait des choses très justes à ce propos c'est-à-dire qu'on n'est pas acteur et il ne s'agit pas d'être sûr de soi mais il y a effectivement, j'ai fait le constat à l'usage, que je me racontais des petites histoires d'une manière peut-être plus fréquente et plus affirmée sur cette pièce-là que sur d'autres pièces de danse. Je ne vais pas pousser la réflexion plus loin...

Pudeur, intimité

Alain Neddam : On a beaucoup dit de la danse de Dominique qu'elle était très pudique et que les rapprochements physiques entre les corps étaient souvent très esquivés. Là, on peut dire que dans la chronologie des pièces, quand même la sensualité, la rencontre de l'autre est quand même beaucoup plus présente que dans les pièces précédentes. Comment vous a-t-il parlé de ça, parce qu'on a l'impression que c'est quand même une chose très présente... que la quête de l'autre, la formation des couples, comment les couples se forment et c'est très joli parce qu'on a l'impression que vous essayez comme ça un petit pas de deux, ou un porté, puis peu à peu il y a quelque chose qui se transforme en flirt et on a l'impression que cette chose-là l'amène après à plus d'audace qu'il aurait pu trouver dans *Necesito* ou dans des duos qui sont d'une sensualité encore plus affirmée. Mais c'est vrai qu'on a l'impression qu'il y a un tabou de cette pudeur, dont on a beaucoup parlé autour de Dominique, qui est là un peu brisé.

Bernard Glandier : Vous me corrigez si je dis des bêtises, mais moi j'ai le sentiment que notre présence à nous en tant qu'interprètes à ses côtés à ce moment-là, pour cette pièce-là, a fait que Dominique aussi a fait tomber ses tabous ... Je ne sais pas s'il avait des tabous d'ailleurs. Mais je pense que c'est aussi nous, dans notre façon d'être, dans le travail avec lui, il insufflait les répétitions comme ça par des propositions et on vivait des choses et ces choses-là en fin de compte elles ont abouti effectivement à plus de contact physique que dans beaucoup d'autres pièces. Je pense que c'est quelque chose qui se partage entre le chorégraphe et ses interprètes à ce moment-là et que peut-être d'une certaine manière on pourrait dire qu'on a imposé aussi à Dominique dans cette pièce un certain nombre de choses. Imposer, pas dans un sens fort comme ça, mais... il nous faisait confiance aussi quand on se barrait dans une improvisation, il ne nous arrêtait pas forcément et puis il disait « on garde ça, on garde ça ». Je pense que ça lui apportait aussi de voir comment on s'investissait dans le travail et comment on jugeait l'approche physique de l'autre de manière tout à fait

individuelle. Parce que c'est évident que Dominique était quelqu'un de très pudique et qu'il y a eu beaucoup de pièces où on se touchait à peine mais il fallait lui faire des propositions aussi.

Fabrice Ramalingom : Mais il y a eu aussi la présence de Catherine [Legrand] aussi, en tant qu'assistante, qui poussait beaucoup, qui disait « mais si, mais ça c'est bien... allez... laisse ! ». Donc il n'osait pas trop et puis par exemple, sur le duo, le moment où l'on est allongé, elle disait « ça serait peut-être mieux qu'ils restent longtemps allongés », donc c'est vrai, ça a beaucoup aidé aussi sur cette pièce-là.

Hélène Baldini : Moi je trouve qu'en même temps, il y a une sorte de réunion entre les gens comme ça, de couple, ça reste quand même très maladroite... C'est une ébauche, on se fait un peu mal, tout ça pour se retrouver finalement seul. On a quelques relations, mais je trouve dans l'ensemble que du début à la fin on est seul avec souvent des angoisses et avec nos propres problèmes et nos propres angoisses. Et ça je crois que ça rejoint les autres pièces de Dominique en ça, complètement.

Construction de la pièce

Alain Neddam : On a l'impression quand même que la musique, l'ordre des musiques, aide aussi beaucoup à trouver cette espèce de gravité et d'angoisse sur la fin de la pièce. La sensation que l'on a, et même pour moi qui l'ai vue à plusieurs reprises, c'est qu'on se laisse facilement porter par le caractère un peu fantaisiste, un peu ludique comme ça de la pièce, cette espèce d'apparente désinvolture et que dans les quatre ou cinq dernières minutes on reçoit un coup de poing dans le ventre avec une chose qui subitement prend une violence, même si on s'en souvenait, on l'avait oubliée et on est à chaque fois – je ne peux parler que pour moi – bouleversé par quelque chose que finalement on n'avait plus prévu c'est-à-dire être touché à ce point par quelque chose très sombre et pas si joyeux que cela en avait l'air. Est-ce que cet ordre, c'est-à-dire la succession des morceaux, et la succession des séquences, a été précisée très tôt, pour vous, ou est-ce qu'il y a eu des déplacements de l'ordre des séquences ?

Hélène Cathala : Le découpage était prévu dès le début. Ce qui serait au début et ce qui serait à la fin mais comment on l'a vécu et comment ça s'est chargé petit à petit, je crois que c'est un peu chacun qui a mis une histoire personnelle. Moi, je sais que ces quelques paroles de Jim Morrison que j'entends à la fin « we want the world and we want it now », ça ce truc-là, après on peut se le tourner n'importe comment dans la tête, ça fait beaucoup d'effet et à chaque fois. C'est un peu l'impression qu'on s'est bien amusé dans la première partie puis tout d'un coup est-ce qu'on a une réponse à cette question-là, enfin à cette phrase-là ? C'est les quelques minutes qui restent et là il faut tout donner, il n'y a pas d'issue et en même temps dans le spectacle il y en a une, alors voilà c'est la question.

Olivia Grandville : C'est l'histoire d'une pièce, c'est aussi l'histoire de sa création...

Alain Neddam : Tout à fait, oui, c'est pourquoi on en parle là, c'est intéressant de revenir sur le moment où ça a été créé.

Olivia Grandville : C'est vrai qu'on a bien rigolé pendant tout un temps puis au fur à mesure on a quand même de moins en moins rigolé. Et il y a un moment où on était perdu, tout le monde était perdu et Dominique était perdu aussi.

Hélène Baldini : A un tel point d'ailleurs qu'on s'est arrêté carrément une semaine ou dix jours. On était pas mal amoché mais on s'est quand même arrêté parce qu'on n'avait plus de solutions. Je me souviens la fin, on a cherché des jours et des jours comment on allait finir, on a fait des tas de choses, on a proposé des tas de trucs et ça n'allait jamais, jamais. Et puis le jour où on est revenu après s'être séparé, on a trouvé mais c'est vrai que c'était tout à coup devenu une angoisse absolue.

L'accueil

Alain Neddham : Il faut rappeler aussi que pour une création du festival, un peu au même titre que *Le Saut de l'ange* c'était quand même une pièce à haut risque et d'ailleurs même la manière dont elle a été reçue, quand elle a été présentée Cour des Ursulines, ce n'était pas franchement l'unanimité, je crois me souvenir.

Bernard Glandier : On peut dire même que ça a été très mal accueilli. Pas très mal accueilli... Ça été mal accueilli par une partie de la profession c'est certain, mais le public a bien marché.

Fabrice Ramalingom : Par ceux qui connaissaient le travail de Dominique parce qu'ils ne reconnaissaient pas Dominique et moi j'en connaissais plein qui détestaient cette pièce...

Hélène Baldini : Les gens qui suivaient Dominique depuis longtemps, qu'ils soient de la danse ou pas de la danse, tout d'un coup n'ont pas reconnu le travail de Dominique dans cette pièce-là. Donc c'est vrai qu'il y a beaucoup de gens qui ont détesté.

Alain Neddham : Il y avait un renoncement assez radical aussi à l'esthétique, pas de costume. Il y avait l'idée qu'il faut danser dans les vêtements plus ou moins de répétition, pas de décor. Un principe d'éclairage qui ressemble plus à celui des boîtes de nuit qu'à celui des spectacles. Il y avait quelque chose qui radicalise beaucoup le propos dans autre chose que la recherche esthétique et c'est beaucoup pour la danse...

Débat avec le public

Matthieu Doze : J'ai une question à poser en fait. Il y a quelque chose qui me vient tout à coup qui rejoint un peu ce que vous disiez tout à l'heure sur l'histoire du rire et de la fin en fait qui remet en question tout ça. Justement, pour moi, cette pièce-là, je l'ai vue un certain nombre de fois, et c'est vrai que la fin, non seulement est très violente, c'est vraiment le coup de poing dans le ventre tout d'un coup mais en plus elle remet en question tout le début de la pièce où l'on a effectivement bien ri. Quand on la voit plusieurs fois, j'ai quand même l'impression qu'on rit de moins en moins, et je voulais savoir comment vous ressentiez à l'intérieur, ce début de pièce-là qui est sensément une chose drôle et si vous avez cette impression déjà de malaise qui arrive à la fin, si c'est déjà sous-jacent ou si ça n'existe carrément pas ?

Fabrice Ramalingom : Je crois que quand je dis que j'ai le trac, je crois que la fin est là déjà mais après quand je rentre dedans je suis obligé de vivre seconde après seconde et étape après étape et c'est vrai que je me régale bien à déconner, à faire les singeries de la bande dessinée, et puis aussi, je ne peux pas anticiper sur la fin quand je fais le duo avec Olivia.

Matthieu Doze : Oui, parce qu'en fait le malaise arrive vraiment très vite, parce que les histoires de duos c'est un peu déjà...

Alain Neddham : Surtout que le duo, en fait, c'est une pièce à trois puisque Hélène est là aussi, elle crée l'élément de malaise.

Hélène Baldini : Je ne sais toujours pas ce que je fais derrière mais, je suis là...

Matthieu Doze : Tu le fais bien.

Alain Neddham : Elle est là et elle a l'air de regarder quand même.

Hélène Baldini : Alors que je ne regarde pas du tout. Je crois que c'est là où est le malaise c'est que je suis

là dans mon délire et je regarde très loin et en fait je ne les vois pas, je ne les regarde jamais, je n'ai jamais un regard sur eux. J'imagine que c'est un peu ça qui est...

Alain Neddam : Puisque Matthieu – qui n'est pas vraiment un spectateur parmi les autres puisqu'il est danseur aussi de la compagnie Bagouet – a lancé la parole de ce côté-là, peut-être que cela peut rebondir sur d'autres questions. Maintenant c'est à vous un peu de poser des questions ou d'intervenir si vous avez vu le spectacle. Si vous avez des questions à poser aux danseurs sur *Jours étranges* ou sur d'autres choses concernant Dominique Bagouet et son travail... Qui va se lancer ?

Le danseur/la personne

Un spectateur : J'aimerais des précisions sur un thème. En fait, je n'ai pas vu ce spectacle, j'en ai vu quelques autres. Je me suis rendu compte que dans les spectacles que j'ai vus de Dominique Bagouet, le geste dramatique élémentaire était très important. Ça veut dire que dans un contexte chorégraphique tout d'un coup, soudainement, il y avait un geste, une main tendue ou un regard ou quelque chose de très humain qu'on n'a pas l'habitude, en tout cas moi qui m'y connais peu, de rencontrer dans la danse et je voulais savoir s'il pensait constamment à ces gestes dramatiques ou si ce n'est que la conséquence d'une coïncidence ?

Hélène Cathala : Il y a un mot essentiel pour nous et dans le travail de Dominique, je pense, qui était toujours présent, c'est le côté humain, c'est-à-dire qu'il nous disait que ce qui l'intéressait quand il nous regardait ce n'était pas le danseur, c'était la personne. Donc, cette chose-là forcément transparaît en spectacle c'est-à-dire que c'est une personne qui danse donc on voit la danse et en même temps à des moments on espère que la personne apparaît en tant que telle comme un être humain et peut-être dans *Jours étranges*, c'est très particulier parce que ce truc-là est exacerbé jusqu'à la folie, jusqu'au ridicule puisque c'est un peu une singerie de ça à des moments. Je ne sais pas si ça répond à la question...

Un spectateur : Je n'ai pas vu ce spectacle et ce n'est pas à lui, en particulier que je faisais allusion.

Bernard Glandier : Moi, ce que j'aimerais dire par rapport à ce que vous posez comme question c'est que, sans parler de *Jours étranges*, mais dans d'autres pièces, par exemple, quand Dominique nous faisait travailler sur ces petites choses, ces espèces de petits signaux envoyés avec le regard, avec les mains, etc., on passait d'abord pas la phase d'apprentissage c'est-à-dire que c'était comme un code pour lui, vraiment, c'était un travail de danse et il ne nous expliquait pas, un signifiant, quelconque, dramatique ou autre sur la valeur qu'il portait à ce mouvement-là particulier. C'était un travail de chorégraphie, de mouvement qu'on faisait en studio et pour lequel il ne nous donnait pas d'indications a priori. Et c'était donc presque une espèce de détachement. Et puis, au fur et à mesure, s'il sentait que l'interprète n'était pas tout à fait juste parce que vraiment parfois c'était d'une précision incroyable, lancer un regard-là avec une main qui s'oppose, en plus ce qui donnait l'émotion, je pense à tous ces mouvements-là c'était aussi le fait que les espaces s'opposent à l'intérieur même du corps, le regard là, une main là, une jambe ailleurs qui en quelque sorte étire un peu l'espace. Donc, après venait la précision d'interprétation mais jamais sur un plan dramatique, jamais. Je n'ai pas le souvenir de ça. Mais peut-être il faudrait parler de *Meublé sommairement*, le rapport au texte, tout ça. Mais moi je n'ai pas vécu ça, en tant que danseur, comme des indications dramatiques. Après, au fur et à mesure que je dansais les pièces de Dominique, ça faisait son travail en moi et je sentais qu'au-delà de ce qu'il m'avait donné qui était peut-être une forme au départ, il se passait bien autre chose et ça rejoignait quelque chose de beaucoup plus intérieur.

Jean-Charles di Zazzo : Oui. Moi j'ai le sentiment en fait, non pas que la chose lui échappait mais il n'y a jamais eu un postulat par rapport à une intention, une émotion. « Tu tends ce bras parce que tu vas vers l'autre ». C'est d'ordre beaucoup plus poétique. D'abord il y a le travail éminemment charnel qui est un travail de gestes, de sentiments, encore une fois c'est quelqu'un qui ne verbalisait pas, qui n'expliquait jamais. Donc, pour répondre en partie à la question, je n'ai jamais entendu Dominique dire « là, tu as une intention

dramatique... effectivement le mode de communication n'était pas verbal, il est d'ordre poétique et il est indicible. Ça tient aussi à la confiance que Dominique accordait aux gens qu'il avait en face de lui...

Hélène Cathala : C'est-à-dire que si on a à tendre la main vers quelqu'un, je pense par exemple au duo de *Necesito* avec Matthieu, c'est peut-être... « qu'est-ce que tu ferais toi pour tendre ta main ? » c'est-à-dire que moi je devais tendre la main vers Matthieu mais ce n'était pas le personnage qui tend la main à un autre personnage et c'est ça qui fait que ces toutes petites choses devenaient vivantes et humaines.

Un spectateur : Je voulais juste dire que dans ses chorégraphies, il y a donc le langage qui est un peu codé à la façon de Dominique et quand je parle de gestes dramatiques, je ne dis pas qu'il fait une mise en scène mais tout d'un coup il y a quelque chose d'humain qui transperce de ce que l'on voit sur scène et en fait qui sert de plaque tournante, j'ai l'impression, et ce sont des moments remarquables, donc je croyais qu'il y pensait et que c'était programmé.

Matthieu Doze : je crois qu'il y a quelque chose de cet ordre-là mais il y a un travail qui m'a fasciné dans le travail de Dominique très spécialement c'est que justement il n'y a pas ce côté dramatique dans le sens d'une mise en scène, il n'y a pas une indication précise de l'aspect dramatique de la chose. Par contre, il y a toute la précision qui est attachée au mouvement qui ne veut pas dire que ça transforme le mouvement en une chose formelle dans le sens où on l'entend maintenant mais qui fait qu'en fait, parce que simplement on va avoir la main allongée au lieu de l'avoir lâchée, cela va changer quelque chose, simplement dans la manière de le faire et je crois que ça change des choses aussi dans tout le réseau qui fait qu'on va penser le mouvement autrement et qui va changer l'intention que l'on met dedans également. Je crois que tout passe dans ces finesses-là, sur lesquelles on travaillait vraiment beaucoup.

Le geste poétique

Jean-Charles di Zazzo : Je crois qu'il avait confiance dans les gens, il a confiance dans le geste, cette confiance est partagée, donc ça marche. Après, je pense qu'il y a des moments où il a certainement organisé des choses, mais je pense qu'il y a une part aussi de choses qui lui échappent, ce qui faisait aussi, que pour moi, c'est une certaine beauté aussi. Il assumait aussi le fait que ça lui échappe. Il assumait de dire « cette main est belle, elle est dans l'espace ». Maintenant, tu y vois un geste amoureux, tu y vois la tentation d'aller vers l'autre peut-être et certainement, il y a des choses qui sont de cet ordre-là. On n'arrive pas vierge par rapport à des mouvements, par rapport à des gestes, on a une culture, on a des repères, mais je veux dire qu'il n'y a jamais eu, encore une fois de postulat d'insertion, ça n'a jamais été « je vais travailler ce geste pour qu'il prenne sens dans telle ou telle direction ». Encore une fois, je crois que c'est beaucoup plus d'ordre poétique et humain.

Alain Neddam : Pour renchérir sur ce que disait Jean-Charles, pour avoir moi-même collaboré à des spectacles qui comportaient des mots avec Dominique, c'est qu'effectivement la confiance qu'il avait dans le geste et dans la capacité d'expression poétique du mouvement faisait qu'à aucun moment, moi j'ai eu l'impression, que les mots qui étaient utilisés, qui étaient dits, pendant le spectacle pouvaient servir à expliquer, à commenter, à combler des trous, à remplir des pointillés de la danse. Au contraire, il avait l'impression que la danse, le mouvement pur, avait la capacité de faire passer toutes sortes d'expressions, de sentiments et de manière peut-être beaucoup plus riche et beaucoup plus multiple dans la gamme des significations que des gestes qui seraient commandés par des indications verbales. C'est pour cela qu'il était très limité dans les indications verbales, sur le « sentiment », c'est pas ça du tout qu'il avait envie de transmettre, il avait envie de transmettre des précisions sur les gestes et des qualités. Des qualités de mouvement mais pas du tout du sous-texte par exemple ou des sentiments à faire passer.

Bernard Glandier : Ce n'était pas un chorégraphe expressionniste. Moi, je crois que sa danse parlait de lui d'abord et quand Dominique était modèle devant nous c'est-à-dire quand il s'investissait dans la recherche

du mouvement, dans le studio, à faire des choses et tout ça... il avait sa propre qualité et bien sûr nous, en tant qu'interprète, on cherchait à se rapprocher de cette qualité. En même temps il nous laissait la liberté de transformer les choses parce qu'évidemment il avait, par exemple, un travail des mains qui était extraordinaire, parce qu'il avait des mains extraordinaires et quand, à côté, on a des grosses mains, c'est plus difficile (rires). Mais disons, c'était aussi une tentative, pour nous, de se rapprocher de la finesse de son mouvement qui parlait vraiment, à mon avis, de ce qu'il était dans la vie, et puis en même temps il avait aussi, lui, ce désir d'aller vers nous et c'est aussi ce double chemin qui fait que quand on était sur scène on défendait vraiment ce qu'on dansait, de Dominique.

Hélène Cathala : Il me semble que *Jours étranges* a été une étape, pas simplement dans ce que ça a donné comme résultat comme spectacle mais aussi dans le travail avec les interprètes puisque ensuite je n'ai pas souvenir, dans les pièces qui ont suivi, d'indications si précises sur la forme comme il pouvait y avoir peut-être dans *Les Petites Pièces de Berlin* ou *Assai*, c'était plus des choses évoquées et ensuite il regardait ce que ça donnait sur nous. Moi j'ai vraiment ressenti, « l'avant et l'après *Jours étranges* », d'un pas encore franchi dans la confiance vers l'interprète.

La mise à nu

Alain Neddam : D'autres remarques, d'autres personnes qui ont vu ici ou à Avignon ou ailleurs *Jours étranges* et qui ont envie de témoigner, de questionner ?

Une spectatrice : Je voulais savoir d'où vient le parti pris par rapport à l'esthétique c'est-à-dire pas de décor, pas de costume, c'est venu comment au fur et à mesure de la création ?

Olivia Grandville : Je ne me souviens plus exactement comment c'est venu déjà. Je crois que c'était en tout cas une intention dès le départ, il me semble, mais je ne sais pas si je dis une bêtise, il y a quelque chose dans cette pièce qui est de l'ordre de la pauvreté de moyens à tous niveaux, au niveau vocabulaire de danse et l'esthétique participe de ça... je crois que c'est ça.

Alain Neddam : Oui... par rapport à ça, par rapport à cette mise à nu, par rapport à ce dépouillement et ce renoncement, il y a une séquence qui illustre sur un mode complètement loufoque cette chose-là, c'est cette formation du triangle, où on a l'impression que vous allez constituer une jolie danse, bien régulière, bien géométrique et tout, et à partir du moment où cet angle ouvert, comme ça, est formé, il peut bien sûr se défaire. Puisque ce n'est pas cette précision-là qui sera l'objet de cette pièce.

Olivia Grandville : D'ailleurs, ça rejoint ce que disait Hélène tout à l'heure, c'est vrai qu'il y a un avant et un après *Jours étranges*, non seulement au niveau de son rapport avec les interprètes mais il me semble aussi au niveau d'un principe de création qui est que dans *Jours étranges* il a expérimenté quelque chose qui était de ne pas travailler sur le détail et sur la forme pure mais de laisser un peu tomber ça, j'ai l'impression, au profit d'une globalité d'un spectacle parce qu'il y a une construction dans *Jours étranges* en même temps qui est, elle, par contre très écrite. Il me semble qu'une pièce comme *So Schnell*, finalement, porte l'empreinte de ça, *Necesito* aussi d'ailleurs.

Un spectateur : Pensez-vous que Dominique Bagouet improvisait en même temps que vous ou pensez-vous qu'il savait où il allait ?

Hélène Cathala : Moi je crois qu'il ne savait pas du tout où il allait. Et c'est pour ça que jusqu'à la fin il s'est posé la question et on se la posait ensemble. Ce qui a été un peu douloureux c'est qu'à la fin on la lui posait plus fort... on exigeait de lui des solutions qu'il n'avait pas puisqu'il cherchait en même temps que nous et on a fini par trouver, il a fini par trouver mais il ne savait pas du tout où il allait avec ça, sur cette pièce-là.

Fabrice Ramalingom : Pas seulement sur cette pièce-là, moi je me souviens des fois où je lui disais « mais qu'est-ce que tu veux dire exactement ? », je le harcelais pas mal, et il me disait « je cherche, je cherche !... et je cherche avec toi » et c'était souvent la réponse qu'il donnait. Donc peut-être qu'il avait une vue globale de ce qu'il voulait mais chaque partie, il ne savait pas vraiment, il cherchait sur le moment avec le danseur... *Jours étranges* c'était plus particulier... mais il avait quand même quelques pistes, genre la BD, genre le duo, trio...

Les tournées, les reprises

Michèle Bargues : J'ai une question que je voudrais poser par rapport à Olivia qui dit que depuis deux ans, « je ne suis jamais tout à fait satisfaite, je change, je transforme ». C'est-à-dire, finalement, on comprend comment tout s'est amorcé, construit et comment à un moment Dominique a dit « bon ça y est, on a *Jours étranges* » comment ça s'est fait ?

Olivia Grandville : Je crois qu'il ne l'a jamais dit...

Michèle Bargues : Ah bon ! Mais on l'a pourtant...

Alain Neddham : Mais il a bien fallu un jour le montrer devant du public.

Hélène Baldini : Mais je crois que l'intérêt justement, mais ça avec toutes les pièces de Dominique, c'est qu'il y avait la possibilité d'évoluer et que même si à un moment donné on dit de toute façon c'est la date, il faut la montrer, ça ne veut pas dire qu'elle est terminée. Je crois que souvent, moi je me suis retrouvée, les jours de première, à être très mal et à me dire « je ne comprends rien » et par contre, après l'avoir tournée 20 fois, 30 fois, je découvre des choses et je m'arrange avec ça et ça va de mieux en mieux. Je crois que les pièces de Dominique, elles évoluaient sans arrêt et ce qui a été très fort aussi sur *Jours étranges* c'est qu'après l'avoir laissée tomber deux ans, on s'est retrouvé et il y a des choses encore qui se sont passées et la pièce est encore différente et peut-être plus forte qu'il y a deux ans.

Alain Neddham : Bernard, tu as une histoire particulière concernant le fait de reprendre cette pièce par rapport peut-être à une frustration que tu as eue sur la création, tu peux nous la raconter ?

Bernard Glandier : Cela me trouble un peu, moi, je n'ai pas fait les tournées. J'ai fait la création, le premier jour, le premier soir et avant la fin du spectacle je me suis cassé le dos donc je suis sorti même avant la fin du spectacle et j'ai été arrêté un an et je n'ai pas dansé pendant trois ans. J'ai repris cet été pour danser *Le Saut de l'ange* et *Jours étranges*. Dominique a appris mon rôle en 24 h et en plus il a tourné après, etc. Donc moi j'ai travaillé sur les vidéos, où je voyais Dominique et je ne comprenais rien à ce qu'il faisait parce que Dominique prenait une liberté incroyable avec cette pièce au même titre que les autres. Donc, en voyant les vidéos, je me disais que je ne pouvais pas travailler sur une matière comme ça, ce n'est pas ma matière à moi, donc j'ai essayé de retrouver des vieilles vidéos où je dansais en répétition et cela ne m'a pas plus aidé non plus. Il y a beaucoup de choses que j'ai réinventées pour la reprise. Il y a des choses qui sont fidèles parce qu'il y a une écriture, comme disait quand même Olivia, il y a des parties, il y a des choses bien distinctes mais ça prouve vraiment qu'il y a toujours possibilité de continuer à faire évoluer la pièce. Et moi, il y a une question que j'aimerais poser aux danseurs, parce que vous avez tourné la pièce très longtemps et j'ai cru comprendre que c'était devenu relativement facile à danser cette pièce au bout d'un moment. Donc, j'aimerais savoir comment maintenant vous vivez cette pièce-là parce que j'ai l'impression que ce n'est plus du tout la même chose que les tournées que vous avez faites à cette époque-là.

Olivia Grandville : C'est vrai que c'est différent, il me semble, parce qu'on a tourné cette pièce d'abord tout de suite après l'avoir créée, il me semble. Et on l'a tournée mais vraiment partout. On s'est retrouvé dans les endroits les plus paumés avec cette pièce et à chaque fois, autant à la création, devant effectivement

la profession comme on dit, ça n'avait pas marché du tout, autant plus on se retrouvait dans des endroits au bout du monde, et plus le public adorait et était écroulé de rire tout simplement du début à la fin, donc c'est devenu une chose... on s'est bien amusé avec, je crois quand même...

Jean-Charles di Zazzo : On peut même dire qu'on a cabotiné beaucoup avec, à certains moments.

Olivia Grandville : Je crois qu'on s'est bien amusé avec, et donc il me semble qu'on est plus sérieux maintenant.

Jean-Charles di Zazzo : Et il n'a jamais été présenté, comme ici, à part entière, c'est-à-dire que là, pour la première fois, c'est un spectacle qui est court, qui dure 40-45 mn, il y avait toujours un complément de programme. Moi j'ai vécu souvent, effectivement ces tournées c'était dans des endroits... des fois bords de plage, un bout de tréteau, peu de moyens et tout ça, comme une pièce un petit peu de patronage, alors un moment c'est vrai qu'on s'amusait avec. Ça nous faisait plaisir de la faire, moi je sais que j'ai certainement dû en faire des tonnes à certains moments avec cette pièce-là. Je ne suis plus du tout dans le même ... d'abord parce qu'il y a eu Avignon, qui est un lieu très chargé, il y a une conjoncture qui fait qu'émotionnellement ça n'a plus la même portée maintenant et puis que pour une fois on a cette pièce à assumer sur la durée c'est-à-dire qu'on fait onze représentations, ce qui est extrêmement rare en danse, et encore une fois, assumer cette pièce à part entière. Du coup, personnellement, je prends conscience que c'est une pièce importante parce qu'on nous a souvent renvoyé que c'était une pièce mineure, une pièce de transition dans une œuvre, et tout ça et je me suis laissé persuader de ça, je crois, longtemps, et maintenant ce n'est plus vrai du tout.

Alain Neddam : Anne Abeille, qui est assistante-répétitrice pour la compagnie Bagouet...

Anne Abeille : *Jours étranges* a donc été essentiellement dansé par Dominique en tournée aussi et Dominique en tant que danseur il fallait le tenir, c'était abominable. Dominique s'amusait aussi beaucoup avec cette pièce et je me souviens d'être obligée de lui dire « attention, t'en fais trop » aussi. Dominique s'était donc retrouvé accidentellement danseur et il adorait ça. C'est pour ça aussi que le souvenir qu'on en a, de *Jours étranges*, que vous vous amusez bien, parce que Dominique était aussi parmi vous et il adorait danser ça et puis maintenant, l'autre chose quand même qui est plus grave, c'est que je crois qu'on a effectivement plus, en remontant soit en juillet soit en novembre cette pièce, le souci de la fidélité avec cette absence de Dominique. C'est-à-dire de revenir à l'origine. C'est un énorme travail parce qu'on essaie de retrouver la mémoire vraiment du début, pour moi, je crois que c'est par fidélité à Dominique, et puis ça c'est lourd à porter.

Alain Neddam : D'autres questions, d'autres réactions...

Le son

Un spectateur : Au risque d'avoir des gros yeux, hier j'ai trouvé que c'était très bien, très intéressant seulement il y a une chose qui est un petit peu épouvantable... c'est la musique qui, je ne vous cache pas, moi m'a fait perdre les trois quarts de l'intérêt. Est-il nécessaire que ce soit si fort ? Je sais que les gros yeux m'ont dit hier soir « c'est absolument nécessaire pour les danseurs, parce que les danseurs ont besoin d'être entraînés, ça les porte », seulement le spectateur des fois... en pâtit, alors est-ce qu'il y aurait pas moyen de faire... (rires) j'en demande pas plus...

Jean-Charles di Zazzo : Je crois, si je peux vous répondre... On n'est pas tous d'accord là-dessus donc c'est intéressant de poser la question. Personnellement, je ne fais pas partie des gros yeux mais d'abord ce que je constate c'est qu'ici, je peux vous dire que c'est quand même moins fort que certaines fois... et je crois que, pour moi c'est vrai que c'est un peu nécessaire, enfin il y a une sorte de saturation, de jusqu'au-boutisme, ou de chose lâchée, enfin moi, je suis un peu comme Fabrice, je me sens très mal après cette pièce. J'ai

l'impression un peu de me suicider dans cette histoire, je suis vraiment très mal. Malgré les images un peu grotesques qu'on en voit, j'ai un sentiment intérieur pas du tout facile à vivre et c'est vrai que cette musique, moi, me porte, me lance dedans. C'est très égoïste comme réflexion, je ne sais pas après comment le spectateur reçoit ça, moi je ne sais que j'en ai besoin. Toi, Olivia, t'as une position différente là-dessus...

Hélène Cathala : Le but au départ, c'est quand même pas d'entraîner les danseurs, si on met la musique fort c'est pour recréer les conditions de concert rock où cette musique était donnée au départ dans les années 70 et où effectivement...

Jean-Charles di Zazzo : Sauf qu'on n'est pas à un concert rock...

Hélène Cathala : Mais c'était diffusé très, très fort donc le parti pris de la diffusion fort c'est un peu pour recréer ces conditions, après ça se discute.

Olivia Grandville : Non, ça se discute... Ce n'est pas à moi d'en discuter. Je pense qu'il y a un volume qui est effectivement nécessaire non seulement pour nous mais aussi pour mettre les gens dans un certain état effectivement, mais ce n'est peut-être pas besoin d'atteindre le niveau d'un concert rock parce que c'est quand même une citation de quelque chose et il me semble que ça se comprend tout seul... c'est mon opinion.

Alain Neddham : Les danseurs sont partagés sur ce point...

Jean-Charles di Zazzo : Ça fait partie de la cohérence... Enfin, pour moi, sans évidemment... ce n'est pas l'idée d'agresser les gens encore une fois je trouve que là on est à un volume qui est bien, j'ai le sentiment ici. Mais je crois que moins fort ça perdrait de son sens, il y a quand même une histoire dans cette pièce et un volume sonore au même titre qu'une lumière, au même titre qu'un geste, qu'un danseur, qu'une personnalité fait partie de cette histoire et moi j'ai l'impression que c'est une cohérence aussi...

Michèle Bargues : En tant que spectatrice, c'est vrai que j'ai un petit peu l'impression que ça s'appelle *Jours étranges* mais que ça pourrait s'appeler aussi « nuits étranges » et qu'à la fin, cette espèce de volume est très indispensable parce que c'est quand on en peut plus, au petit matin, avec toutes les histoires, la musique est très forte, je trouve que ça donne une intensité... à la pensée, une espèce de truc... où la musique devient plus forte que l'individu...

Alain Neddham : Ce qui se passe aussi, c'est que dans la musique, les moments particulièrement forts ce sont des moments où on a l'impression que le chanteur crie et j'ai l'impression que c'est l'une des caractéristiques de cette pièce. C'est que c'est une pièce qui est aussi un cri... malgré la fantaisie, malgré le côté bande dessinée, il y a un moment donné, peut-être aussi un peu au même titre que *Le Saut de l'ange*, Dominique a envie, par rapport à une certaine attente des spectateurs et de la profession, par rapport à son travail, de pousser ce cri-là qui est de ne pas vouloir être enfermé dans l'image qu'on a faite de lui, l'image d'un perfectionniste, de quelqu'un qui fait de très jolies danses, quelque chose de très raffiné. Je sais qu'il s'est beaucoup débattu avec ces images de « petit prince » de « baroque contemporain » et qu'il avait envie de temps en temps, lui qui n'était pas vraiment quelqu'un de violent dans la vie, de pousser un vrai cri par des pièces qui étaient totalement déconcertantes pour le public. Et je pense, quand j'entends le niveau qui est effectivement parfois pénible, à Avignon c'était vraiment limite pour les spectateurs, je ressens ça, je ressens cette dimension de cri, c'est-à-dire cette révolte de la part de quelqu'un qu'on pouvait prendre pour un être humain très doux et très paisible mais qui, à travers la danse peut-être, avait aussi un cri de révolte à faire passer. Enfin, c'est ce que moi j'en perçois.

Une spectatrice : Je voudrais juste demander si au moment de la création, Dominique Bagouet aimait cette musique parce qu'hier j'ai vu le spectacle pour la première fois et je me suis posé la question, je me suis dit

« voilà une musique qu'il avait dû aimer à un certain moment de sa vie et qu'il n'aimait plus au moment où il a fait la chorégraphie » mais c'est une pensée, une sensation personnelle.

Bernard Glandier : C'est ce que j'ai dit tout à l'heure, c'est que d'après mes souvenirs, Dominique n'avait pas, quand il a travaillé sur la musique, un point de vue de cet ordre-là, il ne savait plus très bien s'il l'aimait ou s'il ne l'aimait pas mais pour lui c'était justement une musique importante dans sa vie, justement au moment où il apprenait la danse, à Cannes, et donc c'était tout un pan de son passé de jeune homme. Quand il a retrouvé cette musique-là, d'un seul coup, il y a eu un déclic pour lui. Vis à vis de nous, à aucun moment, je me souviens qu'il ait dit « j'adore cette musique » alors que moi, par exemple, c'était mon groupe préféré.

Alain Neddam : Je crois qu'il a écrit qu'il ne savait pas s'il l'aimait ou pas mais qu'en tout cas elle le bouleversait, quand même. Il n'avait pas un rapport neutre à cette musique...

Un spectateur : Je voudrais savoir comment vous avez sélectionné les morceaux de l'album, sur lesquels vous pouviez danser.

Jean-Charles di Zazzo : C'est lui qui a sélectionné. Je ne sais pas du tout. Peut-être que quelqu'un a des éléments de réponse par rapport à ça...

Hélène Baldini : Il ne nous a pas demandé notre avis.

La transmission

Une spectatrice : Vous avez dit que c'est une pièce qui a beaucoup évolué, est-ce que vous croyez que maintenant elle peut encore évoluer ou est-ce qu'elle fait plutôt partie de son héritage et vous n'osez plus y toucher parce qu'il n'est plus là et que vous ne vous corrigez plus...

Bernard Glandier : Elle évolue tous les soirs. Cinq minutes avant qu'on rentre sur scène, Olivia, tous les soirs elle me dit « Oh ! Tu sais, hier t'as fait ça, c'était pas bien... » alors en fait ça continue à évoluer par l'interprétation que nous on en donne. On a eu une discussion hier après-midi, avant le cours, où on se posait la question de savoir comment on pourrait faire une reprise de cette pièce-là avec d'autres danseurs. Moi je pense que c'est tout à fait possible, mais en sachant bien repérer quelles ont été les étapes du travail, notamment les types d'improvisation par lesquels on est passé. Je pense qu'en gardant la même musique et la même structure de pièce, d'autres danseurs peuvent réimproviser, refaire toute une autre pièce. Bien sûr, après il y a une autre question à se poser, c'est la fidélité par rapport à l'œuvre de Dominique, bien sûr. C'est pour reprendre aussi quelque chose dont parle Boltanski à propos du *Saut de l'ange* donc je ne dis pas ça du tout pour provoquer, c'est une question que certains se posent par rapport à une œuvre et pourquoi pas refaire d'autres œuvres à partir du même thème.

Jean-Charles di Zazzo : C'est vrai que c'est un débat qui commence à naître, j'ai l'impression qu'il est déjà assez avancé du côté des gens des Carnets Bagouet et moi j'ai le sentiment inverse, j'ai l'impression que c'est une pièce qui n'est pas à reprendre pour deux raisons. D'abord parce qu'on nous a souvent asséné que cette pièce, si on la reprend dans la formation d'origine, c'est que Dominique avait le souhait que cette pièce ne soit interprétée, reprise, que par les gens de l'origine, ça a été vraiment affirmé haut et fort. Je pense qu'après, il peut y avoir un travail qui est fait, partiel, sur les duos, les trios, les choses assez écrites, donc on peut transmettre ça, c'est peut-être intéressant de transmettre ça. Après s'il y a un travail de réécriture, retravailler avec des gens différents sur le mode qu'avait employé Dominique c'est-à-dire la bande dessinée, lire une bande dessinée, donner un peu des déclencheurs émotionnels à partir d'un livre de Kundera ou autre chose, je pense que là ce n'est plus une pièce de Dominique Bagouet, ça peut se faire mais c'est une récréation et ça ne s'appelle plus Jours étranges. C'est autre chose...

Hélène Cathala : Ce que Bernard disait, tous les soirs on essaie de se faire une petite blague dans la pièce pour qu'il y ait une surprise pour le partenaire, ça fait partie du plaisir. Ça, il faut que ça continue et on espère que ça va continuer à évoluer dans la forme que ça prend. Par contre, on a un grand souci de fidélité à l'esprit de la pièce et ça c'est le travail de l'assistante qui est là et qui voit le spectacle tous les soirs et nous aussi d'essayer d'être fidèles à l'esprit de la pièce et de ne pas s'en écarter et c'est ça qui serait difficile à transmettre, c'est transmettre l'esprit tout en laissant aux interprètes nouveaux, s'il y en avait, la liberté de la forme comme nous nous l'avons eue dans la création. Et là, il faut vraiment distinguer les deux choses.

Les Carnets Bagouet

Une spectatrice : Je suis arrivée en retard et en plus je viens de regarder la feuille et de voir que Dominique Bagouet était décédé. Je ne vis pas en France donc je n'étais pas du tout au courant. Ce qui m'intrigue beaucoup, c'est comment ça se fait que la compagnie continue sous le nom de Dominique Bagouet. Comment ça marche ? Comment vous vous organisez entre vous ? Je ne sais pas, peut-être que vous en avez déjà parlé tout à l'heure ? Est-ce que ça implique qu'il avait une personnalité et une création très particulière à lui que vous lui reconnaissez comme style et que vous voulez continuer de travailler ? Est-ce que c'était un choix à lui, un vœu à lui que vous continuiez à travailler son œuvre ?

Alain Neddam : Certains danseurs me chargent de répondre. Dominique Bagouet n'est plus là depuis décembre dernier. Le centre chorégraphique national a assuré les représentations et les tournées qui étaient programmées jusqu'à l'été dernier inclus, c'est-à-dire des créations de festivals et des reprises de pièces qui ont été faites un peu dans l'idée d'un hommage, et surtout d'un parcours à travers son œuvre. Donc la compagnie s'est arrêtée, s'est dissoute si on veut, à la fin des représentations du Festival d'Avignon. Parallèlement à ça, très vite, il y a eu le projet de maintenir et de préserver cet héritage effectivement, ces chorégraphies qui existent, savoir comment les transmettre. Effectivement c'est un très long débat, il y a déjà eu une rencontre publique qui a été faite autour de ces questions d'héritage, de transmission. Cette association qui s'est fondée, qui s'est intitulée Les Carnets Bagouet en référence aux carnets dans lesquels Dominique notait certaines danses, certaines ébauches,... Cette association qui s'est appelée Les Carnets Bagouet est là simplement pour maintenir, pour centraliser tout ce qui constitue l'héritage, la mémoire... C'est un regroupement de gens qui ont été des danseurs de différentes époques de la compagnie, dans l'idée de transmettre, d'apprendre éventuellement des danses à d'autres danseurs, d'autres compagnies. Donc, cette association maintient la danse de Dominique comme quelque chose qui doit être vivant et qui n'est pas, ne doit pas, simplement être un souvenir. Les Carnets Bagouet ont assuré le principe d'enregistrement, de filmage par Charles Picq de certaines chorégraphies et suivant la proposition du Festival d'Automne, le remontage de *Jours étranges* par les danseurs de la création. Donc la compagnie s'est reformée dans l'état où elle était en 1990, exceptionnellement, pour cette série de représentations du Festival d'Automne, sous l'égide, si vous voulez, des Carnets Bagouet. Mais il n'y a plus de compagnie Bagouet évidemment et les danseurs qui se sont associés sous le label Carnets Bagouet assurent une suite mais plus sous cette forme-là puisque je pense que, comme je l'ai dit au début, c'est sans doute la dernière fois que les danseurs de la création se retrouvent ensemble pour présenter une pièce de Dominique Bagouet. J'espère que ce ne sera pas la dernière fois mais il n'est pas prévu qu'il y ait tellement de nouvelles occasions de le faire. Peut-être que ce n'est pas, pour vous, souhaitable de ne faire que ça. C'est une question. Voilà, j'ai répondu très brièvement parce que cela demande beaucoup de développement. Il n'y a plus de compagnie Bagouet, il y a Les Carnets Bagouet, il y a les danseurs qui formaient la compagnie Bagouet qui se sont reformés spécialement pour ces représentations du Festival d'Automne. Pour répondre brièvement à votre question.

Michèle Bargues : On va arrêter peut-être parce que les danseurs dansent ce soir quand même et les remercier beaucoup et remercier Alain Neddam.

(applaudissements)



Fabrice Ramalingom et Olivia Grandville, 1990 © Marc Ginot

Les reprises

Jours étranges
Reprise par le Dance Theatre of Ireland
Sous la direction d'Olivia Grandville et Catherine Legrand
Dublin – 1997



Photos : Don Smith. DR

Note d'intention

Recréer *Jours étranges* fit émerger la question de la survie de l'œuvre de Bagouet au-delà de l'existence de sa compagnie. Certains pensaient que cette pièce en particulier était impossible à reconstruire, étant profondément liée à la personnalité des danseurs et à la singularité de leurs caractères. La pièce originale est en effet le résultat d'un long processus d'improvisations et de compositions, partie intégrante du travail.

Au cours des trois dernières années, certaines des pièces de Dominique ont été reconstruites par Les Carnets Bagouet, parmi lesquelles : *Déserts d'amour* par le Dance Theatre of Ireland et *Le Saut de l'ange* par le Ballet Atlantique Régine Chopinot. Aujourd'hui nous sommes prêtes à prendre le risque de reconstruire *Jours étranges*, une pièce plus fragile dans son « écriture », pour de nouveaux interprètes.

Ce projet a été initié par Robert Connor et Loretta Yurick en 1994, par leur proposition aux Carnets Bagouet de recréer cette pièce avec le Dance Theatre of Ireland. Leur enthousiasme pour le projet et leur implication dans le déroulement du travail ont été essentiels car nous avons voulu suivre, précisément pour cette recréation, les tâtonnements expérimentés par Dominique avec les danseurs d'origine de la création en 1990.

Nous avons décidé de suivre l'exemple du chorégraphe, conduire les interprètes à travers des exercices appropriés d'improvisation pour nourrir leur imagination, afin qu'ils puissent atteindre une grande qualité de jeu et de danse. Jouer ces scènes clownesques et parfois absurdes, oser ce matériau de danse brut, non raffiné, et peut-être simplement s'abandonner à l'émotion de cette musique électrique qui porte en elle l'énergie du désespoir.

Catherine Legrand et Olivia Grandville,
programme du Dance Theatre of Ireland, mars 1997

Générique

chorégraphe	Dominique Bagouet (1990)
direction artistique	Olivia Grandville et Catherine Legrand
intervenants	Hélène Cathala, Fabrice Ramalingom
musique	« Strange days » du groupe The Doors : « Moonlight drive », « People are strange », « My eyes have seen you », « I can't see your face in my mind », « When the music's over »
musique interprétée par	The Doors : Jim Morrison, voix ; Ray Manzarek, claviers ; Robby Krieger, guitare ; John Densmore, batterie
décors	Dominique Bagouet et Laurent Gachet
costumes	Olivia Grandville et Catherine Legrand
lumières	Serge Déés, adaptation de Paul Keogan
date de création	11 mars 1997
lieu de création	Dublin, Tivoli theatre
compagnie	Dance Theatre of Ireland
distribution	Muirne Bloomer, Robert Connor, James Hosty, Samuel Letellier, Liz Roche, Loretta Yurick
durée	40'

Commentaires

Extraits des propos du film documentaire *Encore chaud* réalisé par Alain Michard lors de la transmission de *Jours étranges* au Dance Theatre of Ireland en 1997

Liz Roche : Dans ce remontage, ils donnent beaucoup d'informations, des tonnes d'informations. Avant quoique ce soit, c'est : « tu dois sentir ceci, tu dois faire cela, etc.. ». Et c'est très difficile de visualiser. Donc, les deux premiers jours, pour le duo, c'était..pfff... Olivia me disait de faire quelque chose qui était très simple et je n'y arrivais pas ! C'était ridicule. J'aurais dû être capable de le faire. Mais aujourd'hui cela a commencé à s'enclencher avec les informations qu'elle m'avait données lundi. Maintenant que j'en sais plus sur le duo, je commence à sentir de quoi il s'agit. Parce qu'ils te donnent beaucoup d'informations, puis ils te disent : « tu le trouveras par toi-même ». Ils te regardent, je suis sûre que c'est très frustrant pour eux, parce qu'ils nous regardent en train de chercher, ils savent que nous allons trouver.

Extraits de répétitions

Liz Roche : Comme dit Fabrice : quand je mets ma main sur ton visage, je dois le faire d'une certaine manière. Mais mon problème, c'est que si j'étais amoureuse de toi, je le ferais comme ça (elle montre), pas comme ça. Tu vois ce que je veux dire ? Donc pour moi, ça c'est juste, parce que je suis fragile moi aussi. Mais cela me trouble parce que si j'étais amoureuse de quelqu'un, je le toucherais « comme ça ». Mais dans le duo, c'est comme s'ils avaient peur de se toucher. Les deux sont possibles. C'est très difficile parce qu'il y a peut-être quelque chose entre Fabrice et Olivia qui rend cela très difficile. Ou peut-être sont-elles aussi des personnes très fragiles ?

Muirne Bloomer : Mais nous n'avions jamais vu la pièce, j'avais juste vu des extraits en vidéo, mais pas du tout la pièce. Je l'ai demandé : « est-ce qu'on peut voir la vidéo ? » Mais il n'y avait pas de copie disponible. Et quand Catherine est venue, elle a dit : « ne la regardez pas, on va faire des ateliers durant deux jours ». Et nous l'avons fait, avec les bandes dessinées. Nous avons l'idée que c'était une pièce folle. Je savais qu'il allait falloir jouer en utilisant le visage.

Extraits de répétitions

Loretta Yurick : Mais je ne connais pas les paroles de cette chanson. Pour moi, ce sont vraiment toujours les guitares qui me parlent... ce genre de longues notes tendues, hurlantes. C'était une part de ma jeunesse.

Extraits de répétitions

Samuel Letellier : Pour moi, c'est de moins en moins clair sur la forme – enfin, je parle de la pièce – mais j'ai l'impression que sur l'esprit, sur la totalité de la pièce, ça s'éclaircit au fond de moi. Pas vraiment consciemment, mais j'ai l'impression que des choses se mettent en place, avec l'accumulation, justement de ces gens différents.

Extraits de répétitions

Muirne Bloomer : Tu sais, ce que je fais naturellement n'est pas ce qu'Hélène fait naturellement. Et là tu penses : « est-ce moi, est-ce Hélène ? Qu'est-ce qu'ils veulent ? » Et je pense que c'est là qu'il y a des problèmes, c'est ce que nous disions déjà, c'est de trouver cet équilibre en prenant les mouvements, les idées... Je veux dire qu'à la fin, nous avons encore quelques semaines, j'espère avoir le sentiment que cela m'appartient.

Extraits de répétitions

Olivia Grandville : Et cette séquence du « jeu », c'est encore trop une coupure. Vous êtes ensemble, et quand vous vous arrêtez, c'est comme si tout le monde s'échappe dans ses pensées. Je me souviens que très souvent, je pouvais voir les autres regarder le théâtre. Vous regardez autour de vous pour vous extraire de ce moment. Ce n'est pas juste un arrêt.

Extraits de répétitions

Samuel Letellier : Je suis contrarié pour la dernière séquence. Parce que, justement, tout le monde m'a donné sa version, et même Fabrice, il ne s'est pas nourri d'une chose, il s'est imaginé plein de choses, et il me donne tout, et du coup, c'est le bordel. Donc je suis mal à l'aise avec ça et je ne sais plus comment le prendre.

Extraits de répétitions

Robert Connor : Je ne pense pas à moi-même étant dans cette pièce que j'ai vue en Avignon, parce que c'était quelque chose que j'ai vu et expérimenté de l'extérieur. Et être dedans est incomparable. Il y a eu un jour en répétition, après la séquence des « obsessions », Catherine a dit que « ça » (il fait un geste de la dernière danse), était l'obsession de Dominique Bagouet dans cette séquence. Donc, chaque soir quand je fais ce mouvement, son nom me traverse l'esprit.

Jours étranges
Reprise par le Ballet du Grand Théâtre de Genève
sous la direction d'Olivia Grandville
2007



Ballet du Grand Théâtre de Genève, 2007 © Grand Théâtre de Genève - Ariane Arlotti.

Note d'intention

Il s'est agi de recréer, avec un groupe d'adolescents, une pièce de danse contemporaine du chorégraphe Dominique Bagouet, devenu « classique » du xx^e siècle, dont on célébrera le vingtième anniversaire de sa disparition en décembre 2012.

Point de départ

Au départ, une situation de commande, simple, déjà connue : le Ballet de Genève demande aux Carnets Bagouet de « remonter » (selon un terme devenu habituel mais qu'il faudrait réinterroger) et lui transmettre *So Schnell* de Dominique Bagouet. A l'arrivée, une contre-proposition formulée par Olivia Grandville : *So Schnell* certes, mais avec *Jours étranges*. Pour déjouer l'identification académique de la pièce (*So Schnell* fit déjà l'objet d'une reprise et d'une transmission au Ballet de l'Opéra de Paris en 1998), il fallait que s'impose la reprise de *Jours étranges*, pièce où s'annonçait pour Dominique Bagouet un autre régime maîtrisé des lignes, telle que mise en œuvre dans *So Schnell*, *Jours étranges* opposait un chaos délibéré et un débordement de l'écriture. Plutôt que d'en rester à cette opposition simple, il s'agit de donner à lire chaque pièce à la lumière de l'autre, de voir comment l'écriture des lignes demeure présente à même le débordement de *Jours étranges*, et comment une certaine folie adhérente affleure sourdement dans la maîtrise graphique de *So Schnell*. C'est cette proximité que le présent projet de reprise entend éclairer.

Transmission

Contrairement à l'option choisie lors du premier remontage de *So Schnell*, qui s'appuyait sur une transmission « corps à corps », la tentative serait d'abandonner, autant que faire se peut, le mimétisme direct, de privilégier les sources extérieures (partitions, vidéos) et la pratique de l'improvisation. Ce choix nécessite de partager une pratique quotidienne avec les danseurs pendant la durée du remontage.

J'ai donc demandé à Sylvie Giron et Jean-Charles di Zazzo de réfléchir avec moi à la fabrication d'outils qui éclaireraient ce qui nous apparaît comme des fondamentaux de cette danse : une verticalité tranquille, l'implication du regard dans l'organisation du mouvement, la variété des appuis dans le sol... Une pédagogie qui s'appuierait sur des données très physiques, s'attacherait à la posture, laissant aux gestes le soin d'habiter le corps des danseurs.

Ce processus d'appropriation implique d'accepter une perte de l'identité d'origine afin de retrouver l'écriture sous-jacente aux corps et d'ouvrir un réel espace d'interprétation.

Olivia Grandville,
mars 2006

Générique

chorégraphe	Dominique Bagouet (1990)
direction artistique	Olivia Grandville
assistants	Jean-Charles di Zazzo et Sylvie Giron
musique	« Strange days » du groupe The Doors : « Moonlight drive », « People are strange », « My eyes have seen you », « I can't see your face in my mind », « When the music's over »
musique interprétée par	The Doors : Jim Morrison, voix ; Ray Manzarek, claviers ; Robby Krieger, guitare ; John Densmore, batterie
décors décors réalisés par conseiller technique	Dominique Bagouet et Laurent Gachet Ateliers du Grand Théâtre de Genève Gilbert Luminet
costumes	Olivia Grandville
lumières	Serge Dées
date de recréation	28 mars 2007
lieu de recréation	Genève, Bâtiment des forces motrices
remarques	au même programme : reprise de <i>So Schnell</i> (version 1992)
compagnie	Ballet du Grand Théâtre de Genève
première distribution	Grégory Deltenre, André Hamelin, Alma Munteanu, Cécile Robin Prévallée, Violaine Roth, Ilias Ziragachi
deuxième distribution	Grant Aris, Hélène Bourbeillon, Giuseppe Bucci, Yukari Kami, Luciana Reolon, Manuel Vignoulle
durée	42'

Ecrits et commentaires

Libération, lundi 2 avril 2007, par Marie-Christine Vernay

Bagouet remonté

Philippe Cohen, directeur du Grand Théâtre de Genève, où sont repris *Jours étranges* et *So Schnell*, évoque l'héritage du chorégraphe français mort il y a quinze ans.

[...] En l'inscrivant dans le répertoire, faites-vous un acte de mémoire, de conservation ? Êtes-vous dans le revival ?

Acte de mémoire, sans hésitation. Nous posons des jalons dans la multiplicité des propositions actuelles et aussi, sans arrogance j'espère, nous remettons les pendules à l'heure, en rappelant ce qui a été déjà fait avec force et conviction. Les danseurs de la création sont encore là, avec le désir de pérenniser cette œuvre. Plus tard, les archives constituées par les Carnets Bagouet permettront encore de se pencher sur son travail.

Dans quel état sont les danseurs quand ils entrent dans une pièce de Bagouet ?

Très méfiants au début, puis perplexes vis-à-vis d'un langage qui ne leur semble pas si compliqué que cela. Ensuite ils mesurent l'importance des œuvres, pour finalement trouver la jouissance de danser ce répertoire sans faire abstraction de ce qu'ils sont, ni sombrer dans la copie. Ils intègrent l'esprit Bagouet à travers la qualité de la transmission, qui repose sur la responsabilité et l'autonomie des interprètes.

Jours étranges
Reprise par 10 adolescents
Sous la direction de Catherine Legrand et Anne-Karine Lescop
Production : Le Triangle, cité de la danse à Rennes
2011-2013



Au centre, Valentine Petitjean et Melvin N'zé Egouné, 2012 © Caroline Ablain.

Note d'intention

Il s'est agi de recréer, avec un groupe d'adolescents, une pièce de danse contemporaine du chorégraphe Dominique Bagouet, devenu « classique » du xx^e siècle, dont on célébrera le vingtième anniversaire de sa disparition en décembre 2012.

Travail de toute une saison, le niveau d'exigence a mené le projet vers une production artistique à part entière. Après plus de 120 heures de répétition, *Jours étranges* est présenté sur scène dans des conditions professionnelles (re-création des lumières, du décor et des costumes).

Soutenu et accompagné par le Triangle, cité de la danse à Rennes.

En nous adressant à des adolescents, nous souhaitions reprendre la pièce par le cœur de sa thématique, c'est à dire l'adolescence. Comme un gant que nous retournerions pour regarder comment il est fait, nous nous posions cette question : l'écriture et le contenu de la pièce s'enrichirait-il ? Se transformerait-il au contact des jeunes, de leur histoire, de leur corps ? Nous souhaitions que ce projet permette à des jeunes venant de différentes expériences en danse de se rencontrer, et ainsi d'enrichir leur apprentissage et leur danse par la différence des regards et des gestes. L'intégralité de la pièce a été remontée « au plus près », tout en sachant que son écriture est basée sur les improvisations des danseurs. Ainsi les jeunes sont-ils passés par ces mêmes processus d'improvisation et de jeu, pour aller vers une appropriation sensible de l'écriture d'origine. La danse s'est adaptée à ces nouveaux danseurs pour une véritable interprétation.

Anne-Karine Lescop et Catherine Legrand,
février 2012

Générique

chorégraphe	Dominique Bagouet (1990)
direction artistique	Catherine Legrand et Anne-Karine Lescop
musique	« Strange days » du groupe The Doors : « Moonlight drive », « People are strange », « My eyes have seen you », « I can't see your face in my mind », « When the music's over »
musique interprétée par	The Doors : Jim Morrison, voix ; Ray Manzarek, claviers ; Robby Krieger, guitare ; John Densmore, batterie
décors	Vincent Gadras d'après Laurent Gachet
costumes	Laure Fonvieille
lumières	Robin Decaux d'après Serge Déès
date de création	1 ^{er} mars 2012
lieu de création	Rennes, Le Triangle, cité de la danse
compagnie (amateurs)	Onze adolescents de Rennes réunis par Le Triangle
première distribution	Leslie Degot, Annabelle du DeFrance, Alexis Hédouin, Eve Jacquet, Matéo Labrosse, Shankar Lestréhan, Sarah Montreuil, Isaac M'vemba, Melvin N'zé Egouné, Valentine Petitjean, Pauline Rip
deuxième distribution	Leslie Degot, Alexis Hédouin, Eve Jacquet, Matéo Labrosse, Shankar Lestréhan, Sarah Montreuil, Isaac M'vemba, Melvin N'zé Egouné, Valentine Petitjean, Pauline Rip
durée	45'

Écrits et commentaires

Rencontre dans le cadre de Vidéodanse 2014 : « oublier la danse » avec Catherine Legrand, animée par Valérie da Costa, commissaire de Vidéodanse 2014 Paris, Centre Georges Pompidou– 22 février 2014

Valérie da Costa : On va parler de cette idée que porte la pièce de « secouer » un certain nombre de choses. Catherine, vous avez assisté Dominique Bagouet dans la création de cette pièce. Vous avez aussi participé à sa recréation quand elle a été remontée en 1993 ici même au Centre Pompidou dans le cadre du Festival d'Automne. Je voudrais que vous nous racontiez comment s'est passée cette assistance et les souvenirs que vous en gardez ?

Catherine Legrand : Ce qu'il y avait de particulier à ce moment-là, c'est que Dominique a proposé aux danseurs d'improviser, chose qu'on ne faisait pas réellement dans les autres pièces. En fait, il s'est vraiment inspiré des danseurs qui, lors des tournées, faisaient des jeux dans les trains, comme les enfants. La compagnie tournait beaucoup à cette époque-là, et durant les heures dans les aéroports, dans les trains, on inventait des jeux d'enfants, on les retrouvait, plutôt. Il y avait surtout ce jeu des métiers qui a été la base du travail de *Jours étranges*. Il y a pas mal de pantomime, comme vous allez le voir.

Valérie da Costa : J'ai lu qu'il avait remplacé un danseur qui s'était blessé.

Catherine Legrand : Oui, le jour de la première représentation, Bernard Glandier s'est blessé assez gravement au dos et Dominique l'a remplacé dans la journée.

Valérie da Costa : Et apparemment, il aimait beaucoup danser cette pièce ?

Catherine Legrand : Oui, oui. En même temps, c'était une pièce très difficile, physiquement, et il n'était pas en grande forme à ce moment-là. Oui, il y avait beaucoup de « jeu » et il aimait la danser. Ce que je peux dire sur le travail au moment de la création, c'est qu'il disait qu'il voulait désapprendre. Il voulait faire table rase du beau mouvement, du beau geste, de la belle écriture. Cependant, la pièce est très écrite, mais elle s'écrit à partir d'une gestuelle assez brute, à gros traits.

Valérie da Costa : Puis cette pièce a été pas mal dansée, elle a beaucoup tourné. Il y a quelques années, il y a eu cette transmission faite à des adolescents. Qui en a eu l'idée ?

Catherine Legrand : J'ai travaillé avec Anne-Karine Lescop, qui est une danseuse qui n'a jamais travaillé avec Dominique Bagouet mais qui connaît bien ses pièces. On vit toutes les deux à Rennes et on partage des projets d'enseignement depuis trois ou quatre ans, avec des enfants. On avait aussi envie de travailler avec des adolescents et pour cela, on a aussi eu envie de remonter une pièce. *Jours étranges* tombait un peu sous le sens pour moi et en même temps, avant de commencer à travailler, je n'étais pas sûre parce que je me disais « comme c'est une pièce qui traite de cet état d'adolescence, cela va être un vrai pléonasme que de faire interpréter cela par des adolescents ». Donc on a testé des jeux et des matières lors d'un stage de week-end au Triangle, un théâtre de Rennes. Il y avait une quarantaine d'enfants et c'était super, surtout le jeu de la « bande dessinée » que vous reconnaîtrez peut-être : une pantomime sur le jeu des métiers, une chose assez accessible par tout le monde. Donc on a proposé au Triangle de se lancer dans le projet de remonter la pièce intégralement, et il l'a rendu possible. A la rentrée suivante, on a fait une audition où on a gardé 11 jeunes, pour faire une adaptation (à l'origine la pièce est pour 6 danseurs). Et on a proposé un autre projet à tous ceux qui n'avaient pas été retenus, puisqu'ils étaient là et qu'il y avait un tel enthousiasme à danser : travailler sur des extraits du *Saut de l'ange*. Cela a été pris en charge par Nadine Brulat, qui dirige une compagnie amateur à Rennes.

Valérie da Costa : Ces adolescents n'ont jamais fait de danse ?

Catherine Legrand : Ils pratiquent tous la danse, plus ou moins. Un des garçons est au conservatoire de région de Rennes, deux garçons font du hip-hop, donc il y a eu un sacré chemin des deux côtés pour se rencontrer, mais c'était très bien. D'autres garçons et quelques filles faisaient partie de ce groupe amateur dont je viens de vous parler, qui a trouvé son origine dans un collège. Tous pratiquaient un peu, c'est-à-dire qu'ils allaient à la danse une ou deux fois par semaine.

Valérie da Costa : Comment avez-vous procédé ? Vous leur avez montré la captation ?

Catherine Legrand : Non, on ne leur a pas montré d'images dans un premier temps. Comme c'est une pièce qui se construit sur des improvisations et des compositions, on a travaillé directement avec eux. J'avais moi-même beaucoup de mémoire de tout ce qu'on avait pu traverser avec la Compagnie Bagouet, donc j'ai pu ressortir quelques protocoles d'improvisations, d'exercices, pour créer du vocabulaire. Au milieu du travail, on a commencé à regarder des images car nous-mêmes, Anne-Karine et moi en avions besoin. On a plusieurs sources : une captation d'un spectacle à Avignon, des répétitions en studio, pas mal de choses différentes. Donc, ils venaient espionner derrière nous et peu à peu, les images de la compagnie sont entrées dans leur imagination. On a regardé ensuite un filage ensemble quand le travail était très avancé.

Valérie da Costa : Je suis particulièrement fan de *Jours étranges*, j'ai vu la pièce l'année dernière au Théâtre de la Ville et je trouve que ces adolescents ont une présence incroyable, ils sont d'une beauté, d'une existence sur scène, ils sont époustouffants. Mais, cette musique des Doors, que j'adore, ce n'est pas la musique qu'ils écoutent ! Qu'est-ce que ça leur fait d'écouter et de danser sur cette musique ? Est-ce que cela leur parle ? Est-ce que c'était complètement étranger à leur univers ?

Catherine Legrand : En fait, c'est leurs parents qui écoutent ça. D'accord ? (rires) Ils connaissaient tous les Doors, certains étaient très sensibles et d'autres ont appris à les connaître mieux, mais ça leur a plu tout de suite. La musique à fond dans un studio, c'est très beau, enfin je trouve ça beau et eux aussi, visiblement. De toute façon, c'est une musique qu'on entend encore beaucoup à la radio.

Valérie da Costa : oui, mais on peut imaginer que ce n'est pas tout à fait l'univers d'un ado.

Catherine Legrand : A priori ils ne l'écoutaient pas forcément au départ, mais maintenant ils y sont venus. En plus de leur musique.

Valérie da Costa : Combien de temps avez-vous eu pour travailler ?

Catherine Legrand : On a eu beaucoup de temps. On est entré dans le protocole du dispositif « Danse et répertoire en amateur » du Centre National de la Danse. On a travaillé entre septembre et février, un samedi entier tous les quinze jours et la moitié des vacances scolaires, c'est-à-dire 3 semaines complètes. C'est vraiment confortable.

Valérie da Costa : Il y a du temps, bien sûr, mais ce n'est pas compact. On peut imaginer qu'à chaque fois il faut réapprendre des choses parce qu'entre temps il s'est passé d'autres choses dans leur vie et qu'ils ont peut-être oublié ?

Catherine Legrand : Non, parce que le groupe s'est formé très vite, dès la première semaine de travail. Parce qu'en fait, les enfants ne se connaissaient pas, à part deux ou trois.

Valérie da Costa : Il y a du temps, bien sûr, mais ce n'est pas compact. On peut imaginer qu'à chaque fois,

il faut reprendre au début... Et alors, quand on regarde les danseurs de la compagnie et ces jeunes, il y a des moments où il y a des ressemblances étonnantes, par exemple Hélène Cathala avec cette jeune fille, Leslie Degot.

Catherine Legrand : En fait, les rôles ont été répartis puisqu'ils sont 11 à interpréter six rôles. Pourtant elles ne se ressemblent pas du tout ! Les jeunes ont réécrit certaines séquences, mais on leur a vraiment transmis la chorégraphie d'autres danses, comme ce solo d'Hélène.

Valérie da Costa : Et en même temps, si on imaginait qu'on superposait la captation qu'on va voir après cette discussion avec la version 2012 des adolescents, on peut supposer qu'elles se rencontreraient ? Mais c'est encore une autre forme de *Jours étranges* ?

Catherine Legrand : Oui, on retrouve l'architecture car on n'a pas enlevé de séquences, on est resté sur le fil de la pièce... Ce serait drôle d'essayer ça !

Valérie da Costa : C'est une pièce qui parle de la fragilité et en même temps, il y a des moments où il y a un contact physique très proche entre les corps, dans un duo, où cela n'a pas dû être facile non plus pour eux, dans le corps de l'adolescence où c'est toujours compliqué de se situer. Comment se sont passées ces proximités physiques ?

Catherine Legrand : On a travaillé ce duo très doucement. C'est moi qui l'ai transmis et on a pris plusieurs séances. On faisait ça en général en fin de journée, pendant une demi-heure, je faisais partir les autres. On a travaillé très doucement. Oui, il y a des moments où ils sont en contact très proche, où ils s'allongent l'un sur l'autre. Oui, il y avait une timidité, c'est certain. Mais ils jouaient le jeu, ils l'ont fait. C'était très émouvant.

Valérie da Costa : Oui, et le résultat est absolument magnifique. Cette pièce parle de l'adolescence mais il y a aussi quelque chose de politique dans le message qu'a fait passer Bagouet dans son texte qui vient accompagner le programme, où il dit qu'il faut secouer les choses. C'est quoi ? La situation de la danse en 1990, sa situation à lui par rapport au contexte de la danse ?

Catherine Legrand : Oui, je pense que c'était sa situation vis-à-vis de l'institution. La sienne en tant qu'artiste qui était à Montpellier depuis dix ans. Oui, le fait d'aller dans une nouvelle écriture, alors que juste avant il avait fait *Meublé sommairement* et toute cette vague de pièces très structurées, pas lisses mais où tout est très savant. Il avait envie pour lui-même et pour éventuellement ce qu'on pouvait attendre de lui, de mettre un coup de pied dans tout cela.

Valérie da Costa : Vous faites partie des Carnets Bagouet, qu'est-ce que vous gardez de ces années passées dans la Compagnie et de cet héritage que vous continuez de transmettre, par rapport au travail que vous effectuez aujourd'hui avec d'autres chorégraphes, pour vous, dans votre carrière ?

Catherine Legrand : Je pense que toute cette danse est inscrite en moi profondément, il me semble. Parce qu'à certains moments, j'ai l'impression que je m'en éloigne et que je passe dans d'autres sphères et non ! Non, il semble ! Mais ce n'est pas un souci pour moi. Vraiment, je me suis construite en tant que danseuse avec ça et c'est très bien. Je suis très heureuse de ça. C'est une œuvre à laquelle je retourne régulièrement parce que j'ai toujours des demandes. Enfin, il y a des demandes auprès des Carnets Bagouet. Et moi, en tant que danseuse, artiste, je suis vraiment heureuse de retourner à ces choses-là. Le mois dernier, j'ai travaillé sur deux pièces différentes : sur *Assaï* vers laquelle je n'étais pas retournée depuis plus de dix ans je pense, une pièce également très belle, et vers *Jours étranges* à La Rochelle avec de jeunes danseurs. Je vais travailler aussi *Jours étranges* à Brest avec des enfants. J'y retourne toujours avec grand plaisir.

Valérie da Costa : Et là, il y a d'autres projets avec ces adolescents ?

Catherine Legrand : Cette semaine, justement, avec Anne-Karine Lescop, on prépare un travail qu'on va proposer à ces danseurs. Parce que *Jours étranges* a été créé il y a deux ans à Rennes. La pièce a pas mal tourné pendant un an en France. Puis il y a eu une représentation au mois de septembre en banlieue parisienne, et il va y en avoir deux autres en mai à Brest et Rouen. Donc, entre les deux dates, on a voulu leur proposer un moment de rendez-vous durant la saison, une semaine de travail aux prochaines vacances. Une semaine de recherche, d'improvisations, mais ce n'est pas sur du répertoire. Il s'agissait justement de les maintenir en travail sur l'interprétation pour pouvoir nourrir la pièce. Peut-être irons-nous quelque part avec ces ateliers ?

Valérie da Costa : Merci Catherine.

Catherine Legrand, Dominique Bagouet...
et les derniers jours étranges de Valentine, Ève et Pauline (extraits)
par Julie Lefèvre

Samedi 17 mai 2014, dans le cadre du festival des Humanités se joue pour la dernière fois, au Mac Orlan, « Jours étranges », une pièce de Dominique Bagouet créée en 1990, reprise et transmise par Catherine Legrand et Anne-Karine Lescop auprès d'un groupe de onze jeunes, adolescents, et pour certains aujourd'hui, jeunes adultes.

Dans la nuit de samedi à dimanche, nous sommes nombreux à écouter les Doors dans notre sommeil. Cette pièce, et particulièrement la version qui nous est présentée, rappelle à notre bon souvenir le miroir devant lequel nous chantions, avec un micro imaginaire, de la bouillie anglaise, passant de la guitare à l'orgue (tout aussi imaginaires), les cheveux en désordre. Et puis... nos émotions, parfois incontrôlées (et incontrôlables).

Dimanche matin, intriguée, je rencontre donc Catherine Legrand au petit déjeuner. Nous rejoignent Valentine (15 ans), Ève (17 ans) et Pauline (19 ans). [...]

À Valentine, Ève et Pauline – Comment avez-vous vécu le fait de porter cet héritage ?

C'est effrayant, un peu... le poids de l'histoire... et en même temps, les gens nous ont tellement renvoyé l'intemporalité de la pièce que nous avons l'impression de jouer quelque chose de très actuel.

À Valentine, Ève et Pauline – Le langage, le vocabulaire de la pièce faisaient-ils écho à des états émotionnels que vous connaissiez à l'époque ?

Ève : Non, je pense qu'au départ nous étions dans la découverte d'un univers, plus attachés à comprendre le mouvement. C'est en jouant la pièce, plusieurs fois, que nous y avons mis du sens. Et nous avons grandi en même temps que l'aventure se poursuivait... Ce que nous vivions individuellement pendant ces deux années est venu nourrir progressivement notre interprétation.

Valentine : Selon moi, ce n'était pas les mouvements, mais plutôt les intentions, des sensations dansées... ou non... qui résonnaient en nous.

Pauline : Oui, des passages, comme le cercle... nous sommes assis, au sol, nous nous ennuyons, nous nous adressons aux autres, avec maladresse dans nos propos et dans nos corps.

Vous vous souvenez de la première ?

La première de *Jours étranges*, c'était au Triangle, à Rennes. Nous avons travaillé, beaucoup, les samedis, les vacances scolaires... plus d'une centaine d'heures. Nous pensions que ce serait l'unique fois. Alors nous nous sommes donnés, tous. Et puis après nous avons pleuré, comme hier soir.

La tournée de la pièce, notamment au Théâtre de la Ville à Paris, mais également à Marseille, a été une surprise. Malgré nous, la pièce a vu le jour l'année des vingt ans de la mort de Bagouet, et cela a sans doute accentué son succès.

Pourquoi arrêter ?

Catherine Legrand – Si la pièce s'arrête, ce n'est pas lié à la qualité du travail... mais elle a beaucoup tourné – vingt dates en deux ans – et cela constitue un investissement en temps gigantesque pour la prospection et la production.

Valentine, Ève et Pauline – Peut-être que nous sommes trop vieux...

Catherine Legrand – Je ne suis pas d'accord. Bien sûr, vous incarnez différemment la pièce aujourd'hui, avec la maturité acquise en deux ans. La maladresse des temps premiers racontait autre chose. Mais c'est justement cela qui est beau dans cette version, vous grandissez tellement, à chaque fois que nous nous retrouvons, vous avez pris cinq centimètres (en taille et en esprit) et c'est passionnant de voir comment vous modifiez la pièce et comment elle vous amène à évoluer.

À Catherine Legrand – La place du danseur interprète a-t-elle évolué depuis les années 90, l'époque de la création de la pièce ?

Je ne sais pas... je pense que c'est très inhérent au mode de travail du chorégraphe. La part d'improvisation des interprètes dans le processus de création est peut-être plus importante, mais en ce qui me concerne, j'ai essentiellement travaillé avec des artistes qui écrivaient.

Et la manière dont vous percevez votre place d'interprète évolue-t-elle avec le temps et l'âge ?

Dans le corps, je le vis différemment, oui. Ce que je comprends, c'est que je dois être beaucoup plus rigoureuse qu'avant, alors que je suis beaucoup plus fatiguée... plus rapidement. Ma façon d'être interprète reste néanmoins liée au chorégraphe, s'il me considère ou pas, et au projet, s'il y a vingt danseurs ou deux ... Et puis, chaque danseur a sa propre histoire et va puiser ce dont il a besoin pour travailler.

Mickaël Phelippeau travaille avec de nombreux amateurs, Boris Charmatz monte la pièce *Enfants*, Patrick le Doaré accompagne des projets en lien avec les territoires, et si l'on remonte à quelques années, Alain Michard et le Musée de la danse mettent en place le festival À Domicile... pourquoi tant de travail avec des non danseurs ou des danseurs non-professionnels ?

Cela fait quelques années déjà que ce courant est en marche. Je pense qu'il y a eu le désir de déconstruire. Déjà pour *Jours étranges*, Dominique Bagouet était à la recherche de mouvements bruts, dans une volonté de *dé-sophistiquer* le corps, de revenir au *premier mouvement, au geste premier*. Pour beaucoup d'artistes, il y a eu ce rapprochement de l'art brut avec l'idée de se situer en amont de l'apprentissage.

Parallèlement, il y avait le souhait de renouveler le public, certainement associé au constat d'un essoufflement, d'une audience qui se réduisait. Il était nécessaire d'aller au devant des gens en les faisant participer, c'était une manière d'ouvrir un nouvel espace et de rendre moins inaccessible cet art tellement associé à de nombreux clichés. La danse avait évolué, mais le public en était toujours à Béjart. La meilleure des rencontres était donc de l'intégrer au processus de création, de le rendre plus sensible aux démarches artistiques.

Le Poulailleur –18 mai 2014



Photo © Julie Lefèvre

Scénographie



Jours étranges, Couvent des Ursulines, juillet 1990. DR



Jours étranges, Le Corum, décembre 1990 © Marc Ginot

La technique

fiche technique

Jours étranges

Cette fiche technique est une première évaluation très générale de nos besoins pour les représentations de cette pièce. Elle sera affinée et précisée lors de nos différentes réunions préparatoires avec tous les intervenants.

Jours étranges est une pièce pour 6 danseurs d'une durée de 45 minutes.

Transport déchargement

Nos décors voyagent dans un poids lourd. Pratiquement tout est conditionné en flight case. Prévoir une place de parking suffisante pour le déchargement et le rechargement.

Loges

6 danseurs de la Compagnie seront présents, accompagnés par Catherine Legrand, assistante répétitrice.

Prévoir :

6 loges avec table, miroir et éclairage, si possible fermant à clé.

1 loge collective pour la coiffure et le maquillage, si possible fermant à clé.

1 loge pour l'habillage avec 1 portant, 2 grands miroirs. Possibilité de laver et sécher les costumes ; 1 planche et 1 fer à repasser.

1 loge pour le technicien, avec ligne téléphonique ayant accès au 16 et fermant à clé.

Prévoir la possibilité d'installer un "studio" avec tapis, où les danseurs pourront se chauffer et prendre leur classe.

PERSONNEL

Nous demandons au lieu d'accueil une équipe formée de :

- 4 machinistes
- 2 électriciens et 1 pupitreux,
- 2 techniciens son,
- 1 habilleuse.

Cette équipe doit être disponible selon le planning joint pour les montage, répétition et démontage.

Pour l'exploitation du spectacle, prévoir un régisseur son et un responsable plateau.

Le démontage et le rechargement s'effectuent immédiatement après le spectacle.

Une équipe de 4 manutentionnaires supplémentaires sont à prévoir dans le cas où la liaison camion-plateau est d'un accès difficile.

Prévoir la même équipe de manutentionnaires si l'équipe qui assure le démontage n'est pas prévue pour le rechargement

PLATEAU

Prévoir un tapis de danse noir sur la totalité du plateau.

Le décor est constitué de caissons reproduisant des enceintes de son factices.

Ils accueillent des enceintes réelles, de type Meyer sound.

Ces caissons de 1,80 x 1,90 x 0,70 m seront placés au lointain, à 2m du mur du fond, au centre, formant un grand château de son (voir schéma).

En fonction de l'état de la cage de scène, un fond noir et 5 plans de pendillons et frises seront installés.

SON

Matériel amené par la compagnie:

régie complète avec console, traffics, et magnetophones

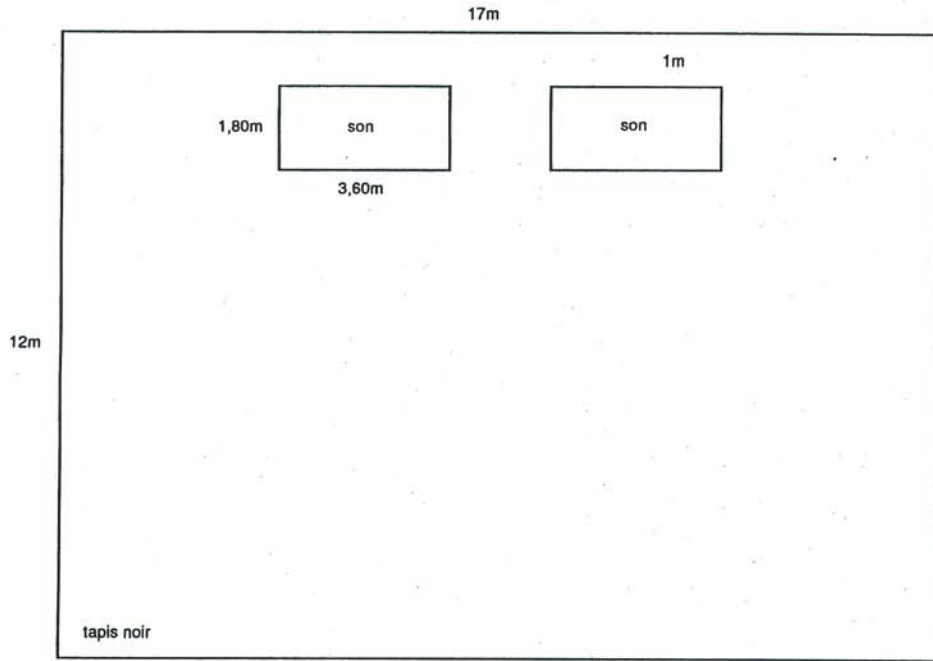
Matériel à fournir par le théâtre:

8 enceintes Meyer Sound UPA avec processor et amplification

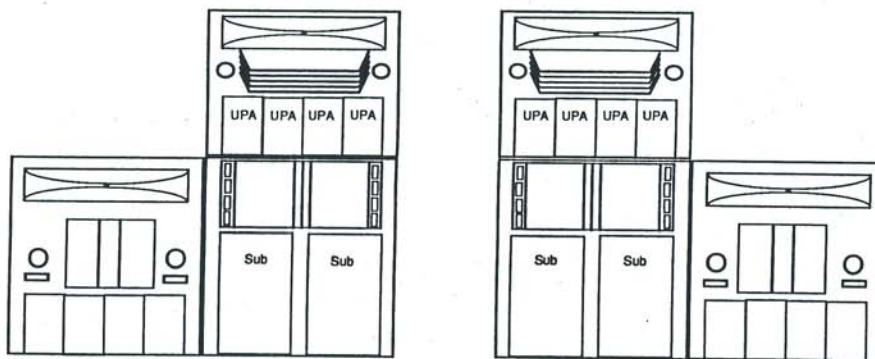
4 enceintes Meyer Sound Sub bass avec processor et amplification

cablages, alimentations supplémentaires nécessaire à l'ensemble.

Un système d'intercommunication reliant les divers postes de travail est à prévoir.



les carnets bagouet
Jours étranges
 Implantation
 e = 1 / 100



les carnets bagouet
Jours étranges
 Implantation son
 e = 1 / 50

LUMIERE

Matériel à fournir par le théâtre

38	projecteurs	PAR larges MFL 110v ou CP 62 220v
16	projecteurs	PAR larges VN5P 110v ou CP 60 220v
4	projecteurs	PC 1 kw (10/60°)
8	projecteurs	2 kw fresnel ou PC
2	projecteurs	découpes HMI 1200w (11/43°) type 914
2	projecteurs	découpes 2 Kw (11/43°) type 714
1	projecteur	1200w HMI type Luxarc avec volet télécommandé
6	projecteurs	basse tension 250w
6	projecteurs	5 Kw fresnel
3	barres de 8	ACL lampes de 250w

Puissance et commande:

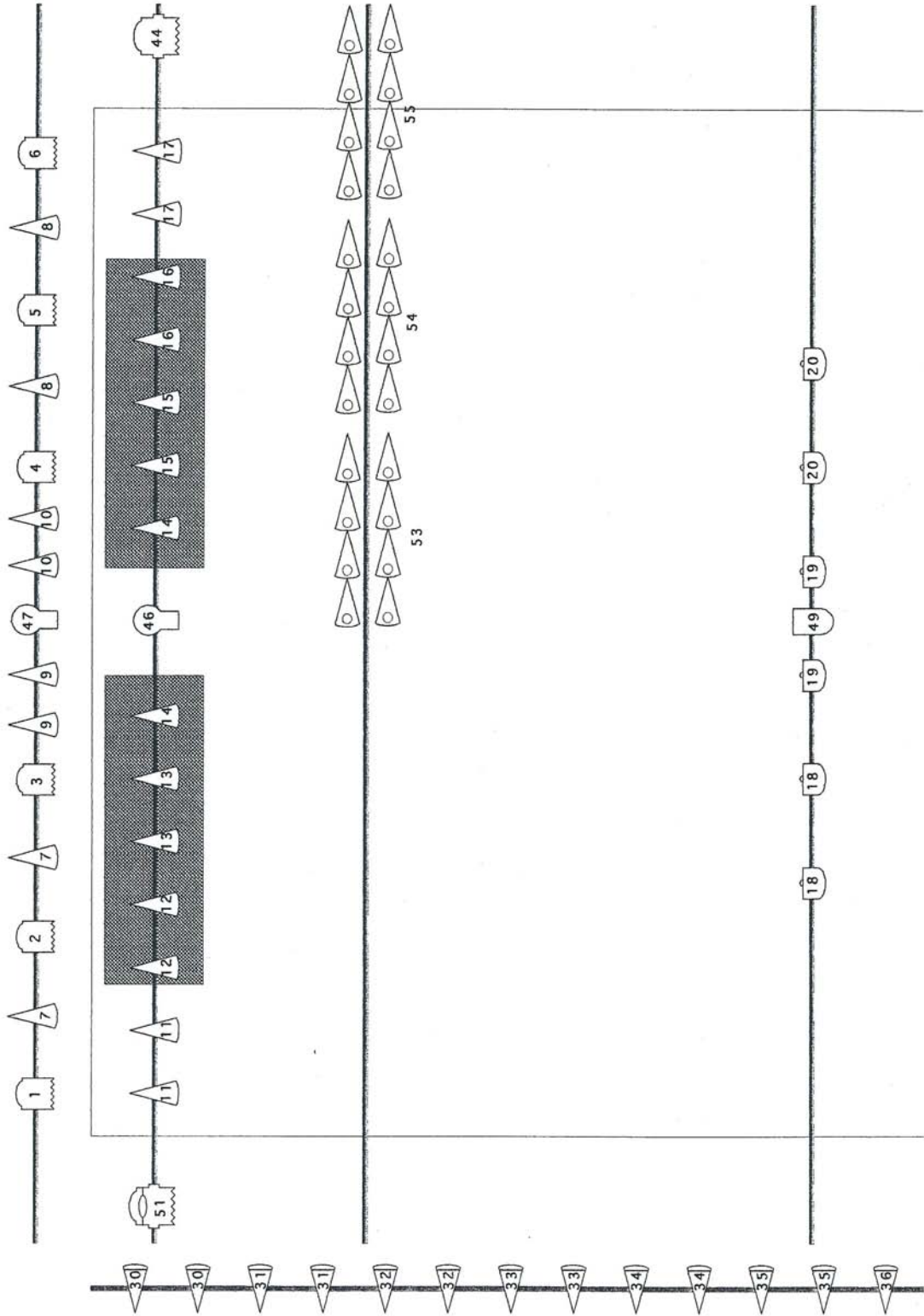
48	circuits de 2/3 kw
6	circuits de 5 kw

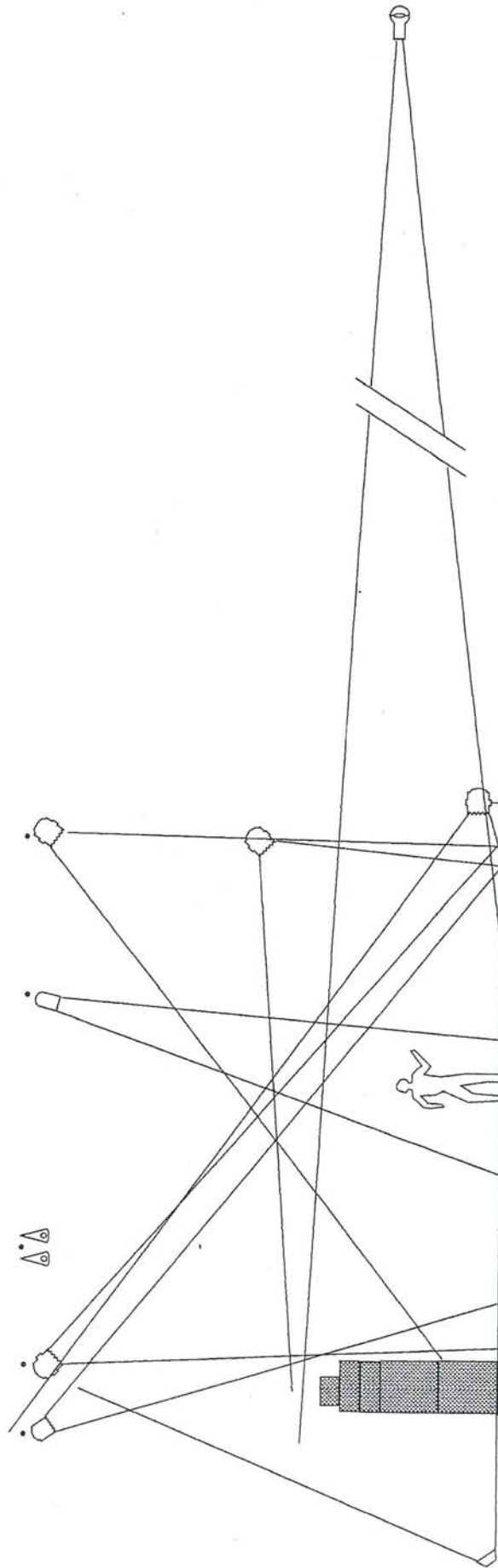
Jeu d'orgue électronique à mémoire de 120 circuits avec patch électronique, Avab 202 XP2 si possible.

Tout accessoire nécessaire au montage et au fonctionnement de l'installation.

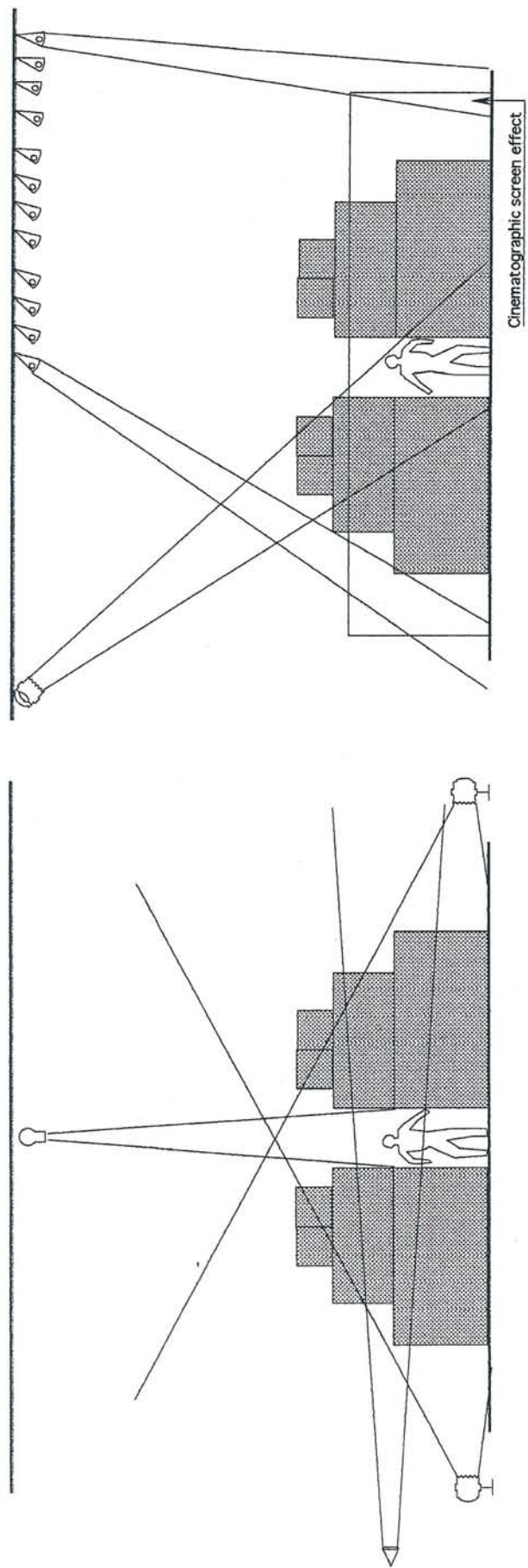
Les gélâtines sont fournies par la compagnie.

Prévoir une alimentation séparée pour tout le système son.





les carnets Bagouet
strange days



les carnets Bagouet
Conduite lumière strange days

Action	Top	N° effet	Auto	Delay	X1 down	X2 up
Mise entrée du public	entrée au centre					
Descente salle	sur repère musique	1			160	1
Triangle	entrée de tous au lointain	2			20	20
People are strange	pointe du triangle	3			15	10
Duo Olivia/Fabrice	sur leur entrée au lointain à reculons	4			30	20
My eyes have seen you	sur début musique	5			1	0
Points assis	sur le porté	6		<60	70	120
Jeu sifflets	tous debout	7			20	20
Aerobic	le couple se sépare	8			35	25
I can't see your face in my mind	dès qu'ils tournent	9			20	15
Va et viens	début pieds frappés au sol	10		<20	30	25
When the music is over	break batterie sur le cri	11			0	0
When the music is over (suite)	break et cri	12			0	0
suite	"Charlot" milieu plateau face	13			20	10
suite	tous lointain	14			10	8
Fin musique	noir sec	15			0	0
Saluts	plein feu saluts	16				
	salle	17				

Annexes

Le 9 décembre 1992, Dominique Bagouet, chorégraphe du Centre chorégraphique national de Montpellier, meurt du sida à l'âge de quarante et un ans.

Il fut tour à tour le boxeur gracile d'*Insaisies*, l'arpenteur, quasi pétrifié, des folies ordinaires dans *F. et Stein* ; ce petit marquis échappé de Watteau, pour découvrir le nombre d'or et la logique cunninghamienne, dans *Déserts d'amour*. Avant de rencontrer Mozart, dont le *Divertissement 138* inspira la pantomime élégante, discrète et féérique de l'Antigone de Ricardo Bofill. Du *Crawl de Lucien* à *Assai*, du *Saut de l'ange* aux *Petites pièces de Berlin*, ses danseurs épinglèrent dans l'espace chorégraphique des figures légères et des âmes profondes : bouffons bienveillants, sylphides farouches, diabolins rigoureux, nageurs sérieux et moqueurs (sorte d'attentifs poissons solubles dans les sentiments et les parcours bien tracés).

Car, pour être jeune prodige de la danse (il obtint à vingt-cinq ans le premier prix du concours international de Bagnolet) ; pour avoir acquis les préceptes fondateurs de la pensée classiques (chez Rosella Hightower à Cannes, au Ballet du Grand Théâtre de Genève, dans la compagnie Félix Blaska), il ne put se résoudre à en reconduire la thématique – soit-elle refondue par Maurice Béjart, dont il s'éloigna rapidement.

Il y eut donc très vite un style Bagouet fait d'exigences, de nouveautés, de tendresse et d'attention au monde. A la fois proche de la révolution post-modern américaine et imprégné de ce sens de la mesure propre à l'Art français : difficile ajustage mais sensible recherche, qui n'eurent pas toujours la faveur qu'ils méritaient. Mais qui ne laissèrent jamais planer aucun doute sur leur sincérité, ni leur intensité.

Bagouet, ce fut aussi une rencontre neuve avec la musique (il fit composer Henri d'Artois, Pascal Dusapin et Gilles Grand), mais aussi le texte (des rêveries primesautières du *Saut de l'ange* au désespoir pudique d'*Aftalion*, Alexandre d'Emmanuel Bove pour *Meublé sommairement*). Et dans tout cela, le désir d'être plus juste que grand, plus proche des émotions sans éclat que d'illusoires sentiments.

Du reste, il évitait très vite d'être le maître, laissant à ses danseurs, dont certains sont aujourd'hui chorégraphes, la porte ouverte sur la création : Angelin Preljocaj, Bernard Glandier, Michel Kelemenis, Christian Bourigault, Fabrice Ramalingom, Hélène Cathala, Olivia Grandville et d'autres encore, en offrirent les preuves.

Il y eut enfin cette année, en novembre, l'hommage que rendit l'Opéra de Paris en invitant sa compagnie à danser ce *So Schnell*, inspiré de la cantate BWV 26 de Bach. Œuvre majeure, en prise avec la beauté et la mort, et dans laquelle se conciliaient l'enfance et l'âge adulte, déposés sur l'autel d'un monde qui découvrit, avec la danse contemporaine, de nouvelles vérités sur la poétique des corps. Mais aussi, s'affronte sans cesse à ce qui en signifie immédiatement la clôture, et dont *Jours étranges* stigmatisa le déchirement.

Lise Ott, Calades, 1993

<i>Assai</i>	septembre 1986
<i>Chansons de nuit</i>	février 1976
<i>Conférence</i>	janvier 1979
<i>Danses blanches</i>	octobre 1979
<i>Daphnis et Alcimadure</i>	juillet 1981
<i>Déserts d'amour</i>	juillet 1984
<i>Déserts et Crawl</i>	septembre 1988
<i>Divertissement 138</i>	juin 1985
<i>Dix anges, portraits</i> (film)	août 1988
<i>Endenich</i>	juillet 1976
<i>Etudes tableaux</i>	octobre 1977
<i>F. et Stein</i>	février 1983
<i>Fantasia Semplice</i>	mai 1986
<i>Fêtes champêtres</i>	juin 1985
<i>Grand corridor</i>	juillet 1980
<i>Grande maison</i>	décembre 1983
<i>Insaïsies</i>	juin 1982
<i>Jours étranges</i>	juillet 1990
<i>Le Crawl de Lucien</i>	juillet 1985
<i>Le Saut de l'ange</i>	juin 1987
<i>Les Gens de...</i>	juillet 1979
<i>Les Petites pièces de Berlin</i>	juin 1988
<i>Les Voyageurs</i>	avril 1981
<i>Meublé sommairement</i>	juillet 1989
<i>Mes Amis</i>	janvier 1985
<i>Necesito, pièce pour Grenade</i>	juillet 1991
<i>Passages</i>	février 1978
<i>Psyché</i>	juillet 1987
<i>Ribatz, Ribatz!</i>	novembre 1976
<i>Scène rouge</i>	décembre 1980
<i>Snark</i>	novembre 1976
<i>So Schnell</i> (version 1990)	décembre 1990
<i>So Schnell</i> (version 1992)	octobre 1992
<i>Sonate trio</i>	novembre 1976
<i>Sous la blafarde</i>	décembre 1979
<i>Suite pour violes</i>	mars 1977
<i>Suite d'un goût étranger</i>	mai 1985
<i>Sur des herbes lointaines</i>	octobre 1978
<i>Tant mieux, tant mieux!</i> (film)	juillet 1983
<i>Tartines</i>	juin 1978
<i>Toboggan</i>	décembre 1981
<i>Une danse blanche avec Eliane</i>	janvier 1980
<i>Valse des fleurs</i>	juillet 1983
<i>Voyage organisé</i> (version 1977)	octobre 1977
<i>Voyage organisé</i> (version 1980)	décembre 1980

La danse de Dominique Bagouet et le travail des Carnets Bagouet ont inspiré de nombreux écrivains, journalistes, gens de théâtre, cinéastes, vidéastes, etc. Vous trouverez sur le site des Carnets Bagouet quelques textes de référence, une bibliographie non exhaustive, la filmographie, la liste des partitions chorégraphiques, tous ces documents faisant partie des archives déposées soit à l'IMEC à Caen (archives papier, photos, notes du chorégraphe, revues de presse, dossiers sur chaque œuvre, etc.), soit à la médiathèque du Centre national de la danse à Pantin (archives audiovisuelles des œuvres, des transmissions, répétitions, documentaires, partitions chorégraphiques, enregistrements sonores des musiques des spectacles, des débats et rencontres et leurs transcriptions écrites). La totalité des costumes a été confiée au Centre national du costume de scène (CNCS) à Moulins pour une conservation dans des conditions idéales.

Bibliographie sélective

Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé, Isabelle Ginot, Centre national de la danse, Paris, 1999.
Parcours croisé avec Dominique Bagouet de 1967 à 1992, Christine Le Moigne, Les Presses du Languedoc, Montpellier, 2002.
Les Carnets Bagouet ou la passe d'une œuvre, sous la direction d'Isabelle Launay, Les Solitaires intempestifs, 2007.
Parler de.. Voir enfin... Dominique Bagouet, livre-dvd collectif sous la direction d'Anne Abeille, La Maison d'à côté, 2010.

> [Bibliographie complète actualisée \(livres, revues, articles, travaux universitaires sur Dominique Bagouet et son œuvre ; sur les Carnets Bagouet...](#)

Filmographie sélective

Chaîne et trame, quelques pistes pour l'étude de So Schnell, réal. Anne Abeille, 2002, 30'
Dix anges, portraits, réal. Dominique Bagouet et Charles Picq, 1988, 33'
Dominique Bagouet et l'aventure constante, réal. Anita Vilfrid, 2002, 52'
Histoire d'une transmission : So Schnell à l'Opéra, réal. Marie-Hélène Rebois, 2003, 83'
Le Crawl de Lucien, réal. Charles Picq, 1986, 62'
Montpellier, le Saut de l'ange, réal. Charles Picq, 1993, 33'
Necesito, pièce pour Grenade, réal. Charles Picq, 1994, 58'
Noces d'or, ou la mort du chorégraphe, réal. Marie-Hélène Rebois, 2006, 73'
Planète Bagouet, réal. Charles Picq, 1994, 90'
Ribatz, Ribatz ! ou le grain du temps, réal. Marie-Hélène Rebois, 1999, 54'
So Schnell, réal. Charles Picq, 1993, 54'
Tant mieux, tant mieux ! Réal. Dominique Bagouet et Charles Picq, 1983, 50'

> [Filmographie complète actualisée](#)

Archives filmiques en ligne

Channel « Collection Bagouet » sur le site internet numeridanse.tv
(Quelques réalisations majeures, films documentaires, extraits d'œuvres filmées.)

> [Collection Bagouet sur Numeridanse](#)

Le catalogue complet des archives filmiques du fonds des Carnets Bagouet

> [Portail FANUM](#)

Partitions chorégraphiques

Au cours des transmissions des pièces du répertoire auprès de compagnies, les Carnets Bagouet ont passé commande, chaque fois qu'ils en ont eu la possibilité, d'écriture de partitions, en système Benesh ou Laban.

> [Liste des partitions disponibles](#)

Costumes

La totalité des costumes a été confiée au Centre national du costume de scène (CNCS) à Moulins pour une conservation dans des conditions idéales.

> [Catalogue des costumes de la Collection Bagouet](#)

Consulter en bibliothèque et médiathèque

Archives-papier

La totalité des archives-papier de la Compagnie Bagouet-Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc Roussillon et des Carnets Bagouet (notes de chorégraphie, documents liés aux créations, photos, presse, documents de communication, dossiers administratifs, comptabilité, contrats, etc..) est déposée à l'IMEC-Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine à l'Abbaye d'Ardenne à Caen. Elles sont consultables sur place et sur demande.

> [Les archives à l'IMEC](#)

Sélection de documents audiovisuels, partitions, transcriptions...

Plus de deux cents documents audiovisuels issus des archives de la compagnie Bagouet-Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc Roussillon et des Carnets Bagouet sont consultables sur demande à la Médiathèque de Centre national de la danse à Pantin (enregistrements vidéos de spectacles, répétitions, rencontres publiques, enregistrements sonores des musiques des œuvres, de rencontres, débats, tables rondes, bilans, transcriptions de ces enregistrements sonores, partitions en système Benesh et Laban, etc..).

> [Catalogue Bagouet sur le portail documentaire de la médiathèque du Centre national de la danse](#)

Informations supplémentaires sur les ressources documentaires
Contactez les Carnets Bagouet : contact@lescarnetsbagouet.org

Les Carnets Bagouet

La disparition de Dominique Bagouet en 1992 a posé immédiatement le problème de la préservation et de la transmission d'un patrimoine chorégraphique marquant dans le domaine de la danse contemporaine. Des interprètes et collaborateurs de la Compagnie Bagouet se sont mis au travail en créant l'association les Carnets Bagouet qui a pour vocation de coordonner et de réaliser toutes les initiatives à prendre dans le domaine de la transmission.

Un site de ressources (www.lescarnetsbagouet.org) rend accessibles depuis 2003 à tous ceux qui le souhaitent les informations concernant l'œuvre du chorégraphe et le travail de l'association.

Le collectif qui anime l'association les Carnets Bagouet aujourd'hui travaille sur d'autres champs de recherche liés à la transmission de la danse et a créé son blog (lescarnetsbagouet.blogspot.com) sur lequel chacun publie les textes liés à ses activités.

Les Carnets Bagouet

c/o Maison de la danse
8, avenue Jean Mermoz, 69008 Lyon

contact@lescarnetsbagouet.org
www.lescarnetsbagouet.org

