

Transcription de l'émission : « Tous en scène »

France Culture – 18 mars 2023

Production Aurélie Charon

Durée : 58'53'

Invités : Matthieu Doze, Emma Loïs, Tom Guilbaud

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/tous-en-scene/comment-faire-vivre-et-transmettre-le-repertoire-en-danse-2802547>

Les chorégraphes Dominique Bagouet et Alain Buffard nous ont quittés : l'un en 1992, l'autre en 2013. Mais leurs pièces continuent d'être jouées, dansées, dans un puissant passage de relais. Comment se fait la transmission d'une liberté ?

Aurélie Charon : C'était quoi, l'émotion qui prédominait, Matthieu Doze, en dansant la pièce *Necesito*, en 1991 ?

Matthieu Doze : Heureusement que j'ai eu la chance d'avoir le temps de préparer ma réponse... J'ai fabriqué un mot-valise qui s'appelle « enjoisse ». Extrêmement angoissé, j'étais jeune danseur et c'est ma première incursion, réellement, dans le monde professionnel. Même si j'avais déjà dansé pour Bagouet en remplacement d'un danseur blessé. Première création avec Dominique Bagouet et donc, angoisse d'un côté et joie de l'autre.

Necesito est une pièce que je pense être extrêmement joyeuse et qui est d'ailleurs, dans le paysage du Bagouet du moment – c'est-à-dire un paysage qui commence à sentir la fin – une espèce de sursaut parfaitement ensoleillé, oui, donc de la joie.

Aurélie Charon : Et donc, plus de 30 ans plus tard, en 2023, Emma Loïs et Tom Guilbaud, c'est quoi l'émotion de danser *Necesito* pour vous ?

Tom Guilbaud : Pour moi, c'est beaucoup de joie, qui grandit au fur et à mesure de la pièce, surtout dans les dernières parties. Comme le disait Matthieu, il y a beaucoup de stress au début, parce qu'on essaie d'interpréter ce personnage qu'on a, et à la fin, il y a une explosion dans cette dernière partie qui s'appelle *Necesito*, et ça me provoque énormément de joie.

Emma Loïs : Ma réponse va rejoindre les deux autres. C'est peut-être plus la notion de jeu et d'amusement qui me parle. A certains moments où tu dois jouer un peu avec le public, avec l'espace, avec les autres. En fait, on se regarde et on joue pendant une heure et quart, c'est très agréable.

Aurélie Charon : Que de la joie, pas d'angoisse ?

Emma Loïs : Si, quand-même, toujours un peu, mais la joie prend le dessus quand on a fait les premiers pas sur scène.

Matthieu Doze : C'est plus intéressant de ne pas être angoissé quand on est étudiant ! [2'14'' à 2'39'' intermède musical]

Aurélie Charon : Il est 20h sur France Culture et comment la liberté se transmet ? Comment l'imaginaire de ceux qui ne sont plus là habite les corps d'aujourd'hui ? Les chorégraphes Dominique Bagouet et Alain Buffard ont disparu. L'un en 1992, l'autre

en 2013. Leurs pièces vivent toujours, sont recréées, jouées, d'autres corps ont pris le relais.

En juillet 1991, Dominique Bagouet crée la pièce *Necesito*, s'inspirant de la prise de Grenade et du départ du dernier émir, Boabdil, à l'arrivée des catholiques. Il imagine neuf danseurs, comme neuf touristes, dans une Espagne rêvée. Une Grenade qui accueille de l'ondulation, de l'espièglerie, aux sons des chants arabo-andalous, de la musique populaire et du rock du groupe GasGasGas. Les jeunes danseurs de l'Ensemble chorégraphique du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, 30 ans après la mort du chorégraphe, reprennent *Necesito*. Ce qui a été créé à partir de l'improvisation et de la liberté des interprètes se transmet avec rigueur et légèreté. Bagouet disait que la danse était arrivée dans son organisme. Et qu'après la technique, il lui avait fallu retrouver la spontanéité, l'enfance. Ici, la vie et l'enfance ne sont jamais partis.

En 1991, à la création, parmi les interprètes, il y a Matthieu Doze qui, lui, en ce moment, reprend une pièce d'Alain Buffard : *Mauvais genre*. Vingt danseurs sur scène, une communauté qui porte des motifs de son solo manifeste *Good Boy*, où Buffard refuse d'être un « good boy », de se tenir en place, ou en tous les cas, dans celle qu'on pourrait lui assigner. Il se sait positif au VIH, rejette la compassion, expose les corps marginalisés et leur puissance de métamorphose. Bagouet et Buffard ont inventé un nouveau rapport au monde, en célébrant, entre autres, le fait d'être différent. « C'est très fastidieux d'être toujours le même », écrivait Alain Buffard. « A travers les autres, les pièces restent toujours les mêmes, et jamais en même temps, la liberté continue de se réinventer dans le passage de relai ».

Nous sommes donc avec les danseurs Emma Loïs et Tom Guilbaud, deux jeunes interprètes de l'Ensemble chorégraphique du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, pour la reprise du spectacle *Necesito, pièce pour Grenade*, de Dominique Bagouet. Ils jouent pour la Biennal de Danse du Val de Marne le 1^{er} avril à Vincennes. Ils seront les 23 et 24 mai à Chaillot à Paris.

Nous sommes avec le danseur Matthieu Doze qui recrée, avec Christophe Yves, la pièce *Mauvais genre* d'Alain Buffard, les 30, 31 mars et 1^{er} avril au Centre National de la Danse à Pantin, dans le cadre du cycle « Exposés » avec le Palais de Tokyo qui explore le côté politique et esthétique des années sida. Vous écoutez « Tous en scène » sur France Culture. On commence avec la voix de Jean-Claude Gallotta interrogé à propos de Dominique Bagouet, c'est en 2003.

Journaliste : *Dominique Bagouet a été un grand chorégraphe qui a su prendre au théâtre ce qu'il y avait de fort, et a apporté à la danse, enfin je n'oublierai jamais son dernier spectacle So Schnell, qui était finalement une sorte de dernier cri parce qu'il savait qu'il n'en avait plus pour longtemps. Bagouet aimait la douleur, mais la douceur en même temps.*

Jean-Claude Gallotta : *C'est vrai, tout à fait. C'était quelqu'un de très tendre, en même temps il était déchiré parce qu'on parlait parfois, et il me disait « tu sais Jean-Claude, on me considère comme Chagall, mais j'aurais mieux aimé être Delacroix ! »*

Journaliste : *et il travaillait avec Boltanski, qui d'ailleurs était un admirateur de Kantor.*

Jean-Claude Gallotta : *Et je me rappelle aussi une dernière étreinte parce que j'étais à Avignon, à la cour d'honneur, et il devait faire la cour d'honneur l'année d'après. Il regardait, il était tout maigre, il n'en pouvait plus et il me dit : « je crois que je ne vais pas pouvoir. » Et on s'est embrassé une dernière fois puisqu'après je ne l'ai plus revu, et il m'a dit « Qu'est-ce que je vais laisser, en fait ? ». Alors on parlait de l'empreinte. Des choses survivent puisqu'on revoit ses spectacles grâce aux Carnets Bagouet. Et je n'ai jamais su ce qu'il voulait faire dans la cour d'honneur.*

Aurélie Charon : On entendait Jean-Claude Gallotta qui se posait la question de l'empreinte qu'on laisse, de la trace. Matthieu Doze, vous vous êtes beaucoup posé cette question, on va en parler, mais comment diriez-vous qu'aujourd'hui, l'empreinte de Bagouet existe pour vous ?

Matthieu Doze : Il se trouve que je viens de finir d'écrire un texte¹ qui va venir, avec une série d'autres, en addendum du fonds Bagouet qui est déposé à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, à l'abbaye d'Ardenne, à côté de Caen. On a soumis à l'ensemble des anciens partenaires du travail de Dominique Bagouet une série de documents, que ce soit des photographies ou des textes, en demandant d'en choisir un et d'écrire quelque chose à partir de ce document. Et je me suis retrouvé à écrire quelque chose que je n'attendais pas puisque je n'écris pas souvent, et qu'il y avait longtemps que je n'avais pas écrit. Quelque chose est sorti là, que je conceptualise depuis longtemps sans avoir pris le temps de l'écrire, et donc de le rendre lisible, intelligible, qui est quelque chose sur la notion-même de l'interprète. C'est-à-dire une espèce de chose qui est en deçà de la forme, mais qui est une des choses qui, pour moi est essentielle dans le travail de Bagouet et qui, pour moi est devenu un essentiel de mon travail d'interprète en général. Je dois dire que ce que j'ai fait à partir de ce que j'ai pu comprendre de Bagouet, de sa sensibilité extraordinaire, c'est la capacité d'avoir été l'interprète que j'ai été, à savoir avoir eu la capacité de traverser des régions esthétiques complètement différentes au fur et à mesure.

Et là, puisqu'on est avec Alain Buffard d'un côté et Bagouet de l'autre, on ne peut pas rêver, en terme esthétique, des dimensions plus... Elles ne sont pas antagoniques parce qu'il ne faut pas oublier non plus le Bagouet de *F. et Stein* par exemple. Mais, en tout cas, mettre ces deux choses-là en regard, tout d'un coup, c'est assez prodigieux.

Aurélie Charon : Donc la liberté de traverser des esthétiques très différentes.

Matthieu Doze : C'est ça.

Aurélie Charon : Comment existait cette œuvre de Dominique Bagouet, pour vous, avant de reprendre *Necesito*, Tom Guilbaud et Emma Loïs ?

Tom Guilbaud : Comment on l'a connue, surtout. Grâce à la classe qui était au-dessus de nous l'année dernière, qui a pu reprendre cette pièce avant nous, au Festival Montpellier Danse. C'est comme ça qu'on l'a connue. Grâce à des vidéos aussi.

Emma Loïs : Grâce à des cours de culture chorégraphique qu'on a eus au conservatoire.

Aurélie Charon : Avant de parler de la pièce, on va écouter Dominique Bagouet en 1991. Il parle de la genèse de la pièce. C'est une commande de la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, autour de la prise de Grenade en 1492, quand les arabes sont chassés d'Espagne. Et cette légende de Boabdil, dernier émir, à l'arrivée des Catholiques, dont s'empare Dominique Bagouet.

Dominique Bagouet : *Je me suis basé sur cette légende, qui a pris un côté bande dessinée dans ma tête. Elle a tellement de formes différentes, elle est quelquefois tellement burlesque. C'est ce qui m'a finalement le plus intéressé. Cette espèce d'Espagne qui n'a peut-être pas existé. Une Espagne rêvée.*

Journaliste : *Mais comme chez Karine Saporta ou Catherine Diverres, la danse n'a pas une fonction illustrative. Vous n'avez pas cherché à illustrer la légende.*

Dominique Bagouet : *En principe, pas. Elle n'est pas narrative en tous cas. Mais vraisemblablement plus illustrative que chez Karine et Catherine. Mon travail étant d'habitude extrêmement abstrait, de moins en moins dans la sentimentalité des*

¹ <https://www.imec-archives.com/matieres-premieres/papiers/dominique-bagouet/ordonc>

choses, dans le lyrisme. Mais là, j'ai volontairement abordé, presque d'une façon un peu burlesque, un peu naturellement, une sorte d'épisodes de pantomime qui sont reliés à neuf interprètes qui seraient peut-être évoqués comme neuf touristes dans une Grenade d'imagination, finalement.

[12'35 à 13'22 intermède musical : chant polyphonique espagnol anonyme]

Aurélié Charon : Emma Loïs et Tom Guilbaud, vous vous êtes mis en mouvement à l'écoute de la musique. C'est quelle partie de *Necesito* ?

Tom Guilbaud : C'est un duo qui commence, que j'interprète avec Suzanne Henry et j'ai le rôle du roi que Matthieu Doze interprétait. Du coup, on le danse presque tous les jours, et les choses reviennent chaque fois qu'on écoute cette musique.

Matthieu Doze : C'est le duo de Ferdinand et Isabelle. Je me permets, parce que j'entends Bagouet parler de l'aspect burlesque de la pièce, qui n'est pas exactement une pièce burlesque non plus. Il ne faut pas exagérer. Mais, en revanche, une petite anecdote au passage, c'est que le projet de départ de la Chartreuse était construit avec Grenade et dans une perspective d'échange. Et en première partie de *Necesito* à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, pendant le Festival d'Avignon, en 1991 donc, chantait un groupe vocal sur une partition contemporaine écrite pour l'occasion de cette célébration. Et quand les Espagnols ont vu *Necesito*, donné juste après, ils ont trouvé cela épouvantable, ils pensaient que c'était une moquerie, donc nous n'avons jamais dansé à Grenade ! (rires).

Aurélié Charon : Et avant de parler de la recreation cette année, je voulais vous demander, Matthieu Doze, quel souvenir vous avez de la création de *Necesito* en 1991. Parce que Dominique Bagouet racontait aussi que la plupart des interprètes sur scène, dont vous faisiez partie, ne connaissaient pas forcément l'Alhambra de Grenade et qu'il a alimenté votre imaginaire par des récits, la légende, des figures qu'il imaginait, et ensuite il comptait beaucoup sur l'improvisation et la liberté de chacun. Est-ce que vous vous en souvenez ?

Matthieu Doze : Je me souviens très bien, peut-être la première séance de travail où on était assis dans le studio et Bagouet nous a énoncé une espèce de plan de travail en nommant ces personnages qu'il avait extraits de la légende de l'arrivée du Roi Ferdinand chassant Boabdil de Grenade. Ces personnages correspondaient à chacun d'entre nous.

Aurélié Charon : Et dans ceux-là il y a un émir qui pleure, une infante qui rêve, un torero poltron, un gitan solitaire, la magicienne arabo-andalouse.

Matthieu Doze : C'est ça. Je ne sais pas s'ils étaient aussi définis. Il y avait aussi le touriste fondamental, qui est très intéressant. Oui, on a été projeté chacun dans l'hypothèse d'un personnage, à la fois une chose teintée d'histoire et en même temps déjà teintée de Bagouet. Donc, d'une certaine manière, le paysage qui s'ouvrait à nous était aussi paradoxal que la danse peut l'être. Donc ouvert, complètement.

Aurélié Charon : Et donc, dans les intentions, quand on lit les notes de Bagouet : « ni accessoire, ni costume particulier, simplement neuf interprètes avec leurs sentiments communs, et la danse, et l'improvisation ». Alors, évidemment, la question qu'on se pose, c'est comment avez-vous travaillé, Emma Loïs et Tom Guilbaud, comment se transmet quelque chose qui a été créé sur l'improvisation et sur la liberté de chacun ? Et comment Rita Cioffi, avec laquelle vous avez travaillé, vous a raconté et transmis ça ?

Emma Loïs : Elle nous a conté l'histoire que tu nous a contée aussi, pour nous faire entrer dans l'univers et pour qu'on ait la chronologie. Après, on a beaucoup travaillé sur des vidéos. Mais on avait la chance d'avoir les élèves de l'année supérieure qui avaient, eux, travaillé avec certains interprètes de l'époque. Ils sont venus nous voir, nous ont transmis à leur tour ce qu'ils avaient reçu des interprètes originaux. Pour les

intentions, ce sont souvent des paroles de Rita, des imaginaires, il y a beaucoup de choses farfelues, tu es un arbre, une fleur...

Tom Guilbaud : Emma a eu la chance de pouvoir travailler avec Olivia Grandville pour son solo. Moi, je n'ai pas pu travailler avec Matthieu, donc c'est marrant de le rencontrer aujourd'hui. C'est, comme dit Emma, quelque chose d'assez farfelu dans cette pièce, où le visage est énormément mis en jeu.

Aurélié Charon : Et si vous aviez pu travailler avec Matthieu Doze, vous lui auriez demandé quoi ?

Tom Guilbaud : Plutôt des choses qui concernent la technique, le mouvement concret, plutôt que l'interprétation. Parce que, pour l'interprétation, j'ai l'impression que Rita nous a donné à peu près ce qui fallait comme matières pour pouvoir travailler. Sur la vidéo, comme ce sont des vieilles vidéos qui ont été reprises sur K7, c'était compliqué de déchiffrer certains mouvements. Et comme ça a été repris l'année dernière, les mouvements ont déjà été un peu modifiés, adaptés suivant les personnes. Donc on a dû se référer à plusieurs vidéos : celles de l'année dernière, celles de 1991.

Aurélié Charon : Et vous, Matthieu Doze, vous lui auriez dit quoi ?

Matthieu Doze : C'est drôle parce qu'en les entendant, j'aurais plutôt pensé les choses à l'inverse. D'abord parce que c'est le régime d'intention, pour moi, qui est la possibilité même de la forme. C'est-à-dire qu'il y a deux questions : celle du mouvement d'un côté et comment ce mouvement devient un geste. Et justement, cet endroit-là, comment cela va devenir un geste, est propre au régime d'intention qui va conduire le mouvement. Parce que la forme – c'est ça qui est intéressant particulièrement chez Bagouet – pour autant qu'elle soit extrêmement précise, ne peut exister si elle n'est pas nourrie de l'intérieur qui là, pour le coup, n'appartient qu'à celui qui la porte. C'est de cette nourriture-là qu'il s'agit. C'est un fluide qui est dans une forme donnée. Donc c'est à l'infini ! Heureusement qu'il ne m'a pas rencontré !

Aurélié Charon : Vous parliez de la joie tout à l'heure en parlant de *Necesito*. Il y a ces chants arabo-andalous, ces airs populaire et le rock, pour parler de la musique. Et il y a des moments plus ondulatoires, plus orientaux, mais en même temps des moments plus enfantins, très espiègles, beaucoup de très petits gestes, de petits mouvements très précis, d'orteils, de doigts, de choses infimes. En traversant la pièce, comment est-on à la fois rigoureux et trouve-t-on sa liberté à soi, dont parlait Matthieu Doze. C'est-à-dire la façon dont on habite soi ensuite, une fois qu'on a acquis toute cette précision et ce chemin. Comment trouve-t-on cette liberté ?

Matthieu Doze : Je crois que *Necesito* est une petite société. Il y a un plateau délimité de 10m x 10m, environné par des espèces de tas sur lesquels on se promène – mais je crois que vous n'avez pas ça. La scène du théâtre est encore ramenée à un endroit très circonscrit. *Necesito* est donc une petite société transportée d'un temps passé mais qu'on ne reconnaîtra pas parce que les costumes n'en donnent pas l'idée. C'est vraiment un entre soi très intéressant dans la relation qu'on fesse les uns avec les autres. Et la dimension de ce jeu - et je pense que c'est en cela que Bagouet parle de burlesque - dès le départ est un jeu de ce groupe de touristes en train de découvrir Grenade. Alors au théâtre, on regarde des choses qui n'ont absolument pas de sens a priori et on s'extasie devant des trucs du quotidien absolu ! Et il y a donc ce jeu.

Aurélié Charon : Mais il y a des moments plus mélancoliques, aussi, avec plus d'errance.

Matthieu Doze : Oui, après il y a ce transfert entre ces touristes et le rôle qu'ils vont remplir à l'intérieur de cet espèce d'histoire plus ou moins fantasmée.

Aurélie Charon : Et alors, Tom Guilbaud et Emma Loïs, vous n'avez pas répondu à la question : comment trouve-t-on cette liberté à soi dans ce passage de relai qui fait que maintenant c'est à vous.

Emma Loïs : Ce qui me permet d'être assez libre, c'est déjà d'avoir dans ma tête et dans mon corps les choses très claires, très précises, que je peux faire presque les yeux fermés, et de me mettre dans le rôle, vraiment sérieusement, au premier degré, ne plus être moi. Cela me permet de donner autre chose. Je ne me permettrais pas de donner sans incarner quelque chose. C'est par l'interprétation de la gitane, d'Olivia. Quand je rentre dans son rôle, dans son solo, il y a un sentiment de nostalgie qu'il faut habiter. Quelque chose de très nonchalant alors que le solo est très compliqué, techniquement. Et plus je me mets dans cette gitane un peu bohème, qui sait qu'elle est belle, etc... plus j'arrive à trouver la liberté.

Tom Guilbaud : Moi, c'est surtout me mettre dans le rôle de ce roi qui chasse des personnes. Une figure autoritaire d'un noble qui surplombe un peu tout quand son solo apparaît. La préparation, c'est beaucoup de concentration avant de monter sur le plateau, et même la circulation autour du plateau avant d'arriver dessus pendant le solo de Rita.

Aurélie Charon : On va réécouter la voix de Dominique Bagouet, en 1987.

Dominique Baoguet : *je pense au terme d'intériorité. Une des premières choses que m'a demandé Carolyn Carlson quand je l'ai rencontrée au cours d'un stage à Bruxelles, quand j'étais chez Maurice Bédart, c'était d'abord de travailler sans le miroir et de sentir ce qu'on avait à l'intérieur de soi. On a fait un atelier d'improvisation. Ce que j'ai ressenti précisément, c'est qu'elle demandait de ne pas démontrer du tout, ne pas montrer ce qu'on était en tant que danseur, cela ne l'intéressait pas, mais de montrer ce qu'on était en tant qu'être. Elle avait envie de voir Dominique, et pas Dominique Bagouet, danseur chez Maurice Bédart. Mais « qu'est-ce que tu as, toi, Dominique, dans ta tête, dans ton ventre, dans ton subconscient, qu'est-ce qui va sortir ? ». Et elle a vraiment voulu que ce soit le spontané qui sorte, dans le sens le plus pur de l'intériorité. Et là, je dois dire qu'on m'aurait mis au bord d'un gouffre, cela aurait fait le même effet. Parce que jusqu'à présent, on ne m'avait jamais demandé ça. On ne m'avait jamais dit : « toi, qu'est-ce que tu es, comment tu dances, sans Maurice Bédart, sans chorégraphe ? Comment tu bouges, comment tu dances, comment tu te situes, où en es-tu ? ». Alors ça a craqué quelque part en moi, je me suis trouvé vraiment dérouté.*

Aurélie Charon : Matthieu Doze, je vous voyais acquiescer devant « le gouffre de l'intériorité ». Vous l'avez affronté, ce gouffre-là ?

Matthieu Doze : C'est très précisément ce que je raconte dans ce texte que je viens d'écrire, dont je parlais tout à l'heure, et j'avais complètement oublié que cette chose-là venait de Carlson et qu'elle avait transité entre Carlson et Bagouet. Bagouet, lui, enfin je réécrivis cela à mon tour en 2023, n'ayant jamais énoncé les choses avec cette précision, sauf à l'entendre à l'instant ! En revanche, c'est effectivement un des endroits extraordinaires dans ce travail : la question de rejoindre quelque chose qui se rapprocherait le plus possible du « soi ». Un soi dansant mais un soi d'abord, et que les choses s'écrivent à travers ce prisme, sans pour autant renier du tout la technique. Emma le disait à l'instant : le rôle d'Olivia est assez costaud à interpréter sur le plan technique. Bagouet n'en était pas avare, il n'avait pas renoncé à aimer les grands développés, les grands jetés, les choses difficiles à accomplir. En revanche, il s'agissait quand-même de partir de ce qu'on était, donc une espèce d'ici et maintenant, même si les choses étaient écrites. Et il s'agissait aussi de ne pas se faire mal. Donc il y a une construction qui est intimement liée à la singularité de chacun.

Aurélie Charon : Tom Guilbaud, Emma Loïs, je pense à Dominique Bagouet qui retrouvait l'enfance. Trouver cette intériorité, est-ce que c'est simple quand on travaille une pièce de répertoire ? Est-ce que c'est plus facile quand c'est une création ou est-ce que cela n'a rien à voir ?

Emma Loïs : Je pense que ça dépend de la personnalité de chacun. Pour ma part, c'est plus simple d'interpréter quelque chose parce que je suis à cet endroit, devant le gouffre de l'individualité, je ne sais pas encore vraiment qui je suis, déjà en tant que jeune femme, donc encore moins en tant que danseuse. Alors, l'interprétation me permet de me raccrocher à quelque chose de plus concret. Mais pour passer la licence au conservatoire, on doit faire un solo de quelques minutes, et l'an dernier c'était un peu une angoisse pour moi. Parce qu'il faut parler de soi, même si ce n'est pas l'enjeu, mais c'est toi, ton travail, sur scène. Et cela me met beaucoup de pression.

Tom Guilbaud : C'est exactement la même chose pour moi. C'était bizarre l'an dernier, pour le certificat, de devoir interpréter sur scène quelque chose qui sortait de nous. Et j'avais peur de ne pas donner à voir ce que les gens attendent aussi. Donc c'est plus simple pour moi de reprendre une pièce de répertoire plutôt que de créer quelque chose à partir de moi.

Aurélie Charon : Et vous étiez nés en 1991 ?

Tom et Emma : Non ! Nous avons 20 et 22 ans.

Mathieu Doze : Il a le même âge que j'avais à l'époque.

Aurélie Charon : Vous écoutez « Tous en Scène » sur France Culture. Nous sommes exactement entre le répertoire, la transmission et la vie nouvelle. Nous sommes avec les interprètes Emma Loïs, Tom Guilbaud, Matthieu Doze et nous écoutons Asingara. [32'19 à 35'34 : intermède musical]

Aurélie Charon : On poursuit avec la voix du chorégraphe Dominique Bagouet en 1990.

Dominique Bagouet : *J'ai envie de regarder un peu en arrière mais pas trop, en même temps. C'est-à-dire que les regards que je pose en arrière sont déjà revisités. Donc, c'est un répertoire revisité et surtout reconsidéré, réapprécié différemment.*

Journaliste : *Cela veut dire qu'en danse, la notion de répertoire est tout à fait éphémère ?*

Dominique Bagouet : *Oui, tout à fait. C'est-à-dire que la forme peut rester comme elle était il y a quelques années auparavant, mais l'esprit change. La danse elle-même est un art fugitif et si on ne changeait pas dans son esprit, ce serait terrible parce que la forme elle-même, en danse, ne fige pas l'esprit. Et si on n'était pas attentif à être chaque fois un interprète avec une souplesse relative à l'état d'esprit dans lequel on est à l'état actuel, la danse mourrait d'un formalisme terrible. Je crois beaucoup à l'interprétation du jour-même, du moment.*

Aurélie Charon : Matthieu Doze, c'est beau comme Dominique Bagouet parle de l'art du fugitif pour parler de la danse, la forme qui reste mais l'esprit qui change et l'interprétation du jour-même à laquelle il croit. On va parler maintenant de l'interprétation de *Mauvais genre* d'Alain Buffard. Comment entendez-vous ce qu'il dit ? En travaillant des pièces du répertoire, est-ce que l'esprit change ? Qu'est-ce qui change ?

Mathieu Doze : Ce qui change est différent selon le travail du chorégraphe. Il s'agit bien d'interprétation dans tous les cas et d'une transmission. Et la transmission est une forme de traduction. Et une traduction n'est fidèle qu'à partir du moment où il y a de la liberté à l'intérieur, pour le traducteur. Ce que dit Bagouet est intéressant parce que, en effet, la danse de Bagouet – il n'a d'ailleurs jamais souhaité qu'une notation de ses pièces soit pratiquée, contrairement à d'autres chorégraphes contemporains, et notamment Angelin Preljocaj dont le travail est noté depuis le début. Le travail de

Bagouet ne l'est pas, pour une raison très précise qui est que Bagouet, en effet, aiguillonnait les pièces, et à l'intérieur des pièces, chacun des interprètes, presque à tous les coups. C'est-à-dire qu'il s'agissait, sans perversité, de faire en sorte qu'on ne soit jamais à l'aise dans ce qu'on était en train de faire, toujours en question. Et c'est à ce régime que le régime d'intention global des pièces, c'est-à-dire que quelque chose subsiste toujours d'une possibilité du doute. En tous cas, la pièce est mouvante. C'est différent, évidemment chez Buffard, sauf que Buffard lui-même était absolument intenable ! Dans une pièce comme *Les Inconsolés* qui était un trio, d'une fois à l'autre nous ne savions pas ce qui allait se passer exactement, même si la trame était très solide et contenante. Donc, la transmission de *Mauvais genre*, qui est une pièce que je pratique depuis un certain nombre d'années maintenant, puisqu'elle est passée aussi bien dans les mains du Ballet de Lyon qu'en 2017 auprès de 14 personnes, avec une parité hommes-femmes.

Aurélie Charon : *Mauvais genre*, qui a été créée en 2003.

Mathieu Doze : Qui aurait dû être créée au Festival Montpellier Danse 2003 et qui a été une des chevilles de la grève de 2003 qui a mis tous les festivals à l'arrêt, pour mémoire. Elle a donc été créée plus tard, mais il me semble dans l'année 2003 à Dijon. Et depuis lors, cette pièce a été prise en mains par je ne sais combien d'interprètes. Et la distribution de cette année qui va être jouée au Centre National de la Danse est de nouveau une distribution transformée. Mon souhait, partagé avec Christophe Yves, à la fois interprète et qui m'assiste dans ce travail de transmission, et celui de Fanny de Chaillé, la légataire testamentaire du travail d'Alain Buffard, qui a aussi un regard d'artiste, on a souhaité continuer ce qui me semble essentiel : aller gratter dans le fond plutôt que d'en rester à une transmission simple. Même si on n'a pas beaucoup de temps, pour plein de raison, dont les moyens, puisque le secteur des arts est victime comme le reste de moyens qui ne sont pas extensifs. Et donc, gratter le fond, aller réveiller des choses qui ne sont peut-être pas soupçonnables d'abord, ou des choses qui n'ont toujours pas apparus, sans savoir ce que c'est. Il devait y avoir, et il n'y aura pas, une jeune femme que j'ai croisée dans un atelier à l'École des Beaux-Arts de Paris. Ce n'est pas une danseuse à proprement parler, même si elle travaille le corps. Et un comédien qui s'appelle Nans Laborde intègre l'équipe. Il n'est pas exactement un danseur. Il a un regard de spectateur averti. Je trouve intéressant de voir comment la matière, puisque c'était l'intention de Buffard en fabriquant la pièce, est mise à l'épreuve.

Aurélie Charon : Peut-être rappeler que la pièce *Mauvais genre* au CND à Pantin sera montrée dans un cycle qui s'appelle « Exposés » de spectacles, performances, expositions, avec le Palais de Tokyo, qui parle des années Sida et de leurs conséquences esthétiques, politiques, intimes, à travers les œuvres qui ont été créées à ce moment-là. Dans *Mauvais genre*, il y a un moment où on danse et on lance des boîtes de médicaments sur un morceau qui s'appelle *Good boy*, titre d'un solo manifeste d'Alain Buffard en 1998.

[extrait musical de *Good boy*]

Aurélie Charon : Dans *Mauvais genre*, la solitude de *Good boy* devient communauté puisqu'il y a 20 danseurs à la création. Et je vais lire un petit extrait de sa note d'intention : *Je pourrais dire aussi qu'un artiste fait toujours la même pièce, je revendique ici ce doux et lent travail de grattage, de biffure, de retour et d'après-coup qui peut-être disent tous la même obsession, mais sans en empêcher l'altération et les variations. Avec Mauvais genre, l'enjeu est encore différent puisque nous sommes des Good Girls et des Good Boys réunis. Nous mettons l'accent sur la production sonore de nos corps, des splash et des boom, et sur la capacité à chacun de se rendre poreux à sa propre féminité et sa propre masculinité. Des talons pour les*

boys, oui, mais pas de falbalas, des slips kangourou pour les girls, oui, mais sans dentelle. Les bons garçons sont devenus de mauvaises filles et réciproquement. Les bonnes filles vont au paradis, les mauvais vont partout et ne font pas de chichis. Alain Buffard, note d'intention, novembre 2002.

Comment, vous, **Matthieu Doze**, voyez-vous ce prolongement entre *Good boy*, ce qu'Alain Buffard en raconte, et ce que cela devient dans *Mauvais genre* ?

Matthieu Doze : Alors, je vais partir d'une date intermédiaire, en 2002, la fabrication de *Good four*, qui est la première déclinaison de *Good boy* en la projetant sur 4 interprètes masculins. Il s'agissait de Christian Rizzo, Rachid Ouramdane, Alain Buffard et moi-même. J'accompagnais le solo *Good boy* depuis le début, comme factotum, aussi bien porteur de valise, technicien, masseur, régisseur en somme. Et donc *Good four*, au moment de travailler à cette transmission, j'observe que Buffard transmet quelque chose qui voudrait être défait de ce qui concerne la maladie, qui est précisément ce qui a projeté Buffard dans la fabrication de son solo. Donc, je suis extrêmement surpris, curieux d'essayer de comprendre ce qu'il y a là-dessous. Et là où je suis arrivé dans ma réflexion, c'est effectivement que ce qu'il souhaitait, c'est de mettre la forme à l'épreuve, et non pas le fond. Puisque le fond, lui, l'éprouvait et il s'agissait non plus de s'occuper du fond mais de s'occuper de la forme. C'est comme si on dissociait des régimes empathiques de régimes sympathiques. En effet, la manière dont on vit, dont on habite un corps malade est une manière nécessairement singulière, en sorte qu'il est impossible de demander à d'autres de s'en emparer. Il n'en est pas question. Donc, en effet, la question de la maladie devait céder la place à « qu'est-ce qu'on fait avec la forme qui en est résulté ? ». Donc, il s'est agi, exactement de la même chose en travaillant à *Mauvais genre* – et c'est vraiment quelque chose à quoi je fais extrêmement attention dans le moment de la transmission – c'est de voir, évidemment tout le monde sait de quoi il s'agit, mais comment on peut faire en sorte qu'on soit dans un autre endroit que celui d'une trop grande concentration sur la question de la maladie qui grève la possibilité de s'emparer de la forme et de la dilater. « Gratter le fond », c'est arriver à dilater les choses dans un endroit qui n'est pas du tout celui de départ.

Aurélié Charon : Et Alain Buffard parle dans son intention des corps et des peaux qui s'entrechoquent, qui claquent, qui réinventent même un nouveau rythme et un nouveau son. On l'a dit dès le départ : exit la compassion chez Alain Buffard.

Matthieu Doze : Oui, et je me souviens qu'il était même très énervé de la parution de certains articles de presse à l'époque de *Good boy*, qui ne travaillaient que sur la question de la maladie alors même qu'il avait provoqué cette déviation vers une projection esthétique. Il estimait que cela n'avait pas de raison d'être le point nodal sur lequel tout devait se projeter de la part du spectateur. Donc, ce n'est pas très étonnant ensuite que ce soit cette envie d'aller tordre, malaxer, presser le matériau formel qui se soit fait jour.

Aurélié Charon : Et justement, ce travail esthétique sur la possible métamorphose des corps, le travestissement, la déformation, la défiguration, on va écouter la voix d'Alain Buffard en parler. C'est en 1999.

Alain Buffard : *En fait, jusqu'à hier, je croyais que je travaillais vraiment sur la déformation.*

Journaliste : *Qu'est-ce qui s'est passé hier ?*

Alain Buffard : *Hier, il y a eu un grand déclic ! Et je me suis aperçu, pour contextualiser un peu, à la première séquence, Matthieu Doze arrive engoncé dans des billes de polystyrène, donc on ne sait pas exactement à quoi on a affaire. Il est surdimensionné. Et je pensais qu'il y avait un travail de forme et déformation au départ, et en fait, je prendrai le postulat inverse qui est une tentative de figuration, de défiguration et de*

reconfiguration. Je pense que la danse travaille évidemment avec le corps, mais le corps ne représente rien en soi, il exprime des idées, des concepts, et par le travail de la défiguration, je crois qu'on arrive à toutes ces polyvalences de genres, de catégories, où on peut passer de l'animal à d'autres plasticités de corps.

Aurélié Charon : là, il évoque un autre travail que vous aviez fait ensemble. Je crois qu'il parle de *Intime extime*. Matthieu Doze, dans cette réflexion : comment produire des corps autres, alternatifs, on parlait au début de l'émission de la façon dont le travail avec Dominique Bagouet avait posé une empreinte sur votre travail d'interprète. Le fait d'avoir traversé l'univers d'Alain Buffard et ces possibles de transformation et de travestissement, qu'est-ce que ça a marqué comme empreinte sur votre corps et sur votre façon d'interpréter ?

Mathieu Doze : Alors, il se trouve que je suis en train de travailler avec Isabelle Ginot, professeure et chercheuse à l'université Paris 8, qui a mis sur le tapis un travail avec la problématique du danseur et de la vulnérabilité. Mon cerveau est entièrement colonisé depuis ! Le travail de Buffard a fait signe, comme nombre de travaux dans la danse contemporaine, d'un intérêt pour un corps politique. Donc on a un champ qui s'est ouvert notoirement, dans la deuxième partie des années 1990. Il y a *Nom donné par l'auteur* de Jérôme Bel qui est une espèce d'ouverture de bal, qui est une grande visibilité à partir de là, pour une autre forme de quelque chose qu'on a eu tort d'appeler de la « non danse ». C'est une manière de faire une place à un champ de réflexion sur le corps et non plus simplement sur la question de la danse, même si cela venait du champ de la danse. Mais, depuis le début des années 80 et la vanne financière qui s'est ouverte grâce à Jack Lang et François Mitterrand, ces questions ont traversé le champ de la danse et la danse a été le réceptacle de travaux qui ne trouvaient pas de place dans le théâtre ou ailleurs. Je pense à la compagnie Grand Magasin par exemple qui était en pleine ébullition. Donc, depuis ce moment-là, la question du corps traverse l'ensemble des travaux, sauf qu'à ce moment-là en particulier, il y a quelque chose qui s'ouvre de manière beaucoup plus précise.

Aurélié Charon : Tom Guilbaud et Emma Loïs, vous êtes élèves au Conservatoire National Supérieur à Paris. On parlait de puissance, de métamorphose des corps, mais aussi de vulnérabilité. Est-ce que, quand on est jeune élève, apprenti, vous avez 20 et 22 ans, y a-t-il de la place pour la vulnérabilité ?

Emma Loïs : Je pense qu'il y en a beaucoup ! C'est une période, sans être déjà danseur, c'est beaucoup de questions. J'ai l'impression d'être très vulnérable, mais cela me permet d'être poreuse à beaucoup de choses, donc je pense que ça a de bons et de mauvais côtés.

Tom Guilbaud : C'est en traversant beaucoup de répertoires qu'on devient peut-être un peu moins vulnérables et qu'on essaie de se nourrir d'un maximum de choses qu'on a à disposition, surtout avec des pièces comme *Necesito* qui demande beaucoup d'énergie.

Aurélié Charon : Et à la fin de *Necesito*, vous vous sentez comment, l'un et l'autre, quand vous sortez de scène ?

Emma Loïs : Épuisés, déjà. Mais là, on ne l'a fait qu'une seule fois, mais c'était très agréable, je suis sortie avec le sourire, et l'envie de prendre une douche.

Tom Guilbaud : Oui, vraiment épuisé, mais à la fin, il y a quelque chose qui met du temps à redescendre parce que pendant toute la durée de la pièce, on essaie vraiment d'interpréter à fond ce personnage de roi pour moi et de gitane pour Emma, et de touriste en même temps. Et pendant les saluts, on est peut-être un peu absent, on ne comprend pas trop ce qui se passe, ça redescend tout doucement.