

Les Carnets Bagouet



Le Saut de l'ange

Chorégraphie de Dominique Bagouet

Dossier documentaire

Avertissement au lecteur

Ce dossier documentaire sur *Le Saut de l'ange* ne contient pas la totalité des informations disponibles sur cette pièce créée par Dominique Bagouet en juin 1987.

Il y a en particulier une grande lacune sur les notes de chorégraphie de Dominique Bagouet, sur les dessins préparatoires de Christian Boltanski pour la scénographie de la cour Jacques Cœur de Montpellier et sur toute la partie technique (lumières, son, adaptation du décor en salle, etc.).

Ces documents et d'autres (textes, programmes de salle, articles de presse, photos, affiches,...) sont déposés à l'Institut Mémoires de l'Edition 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 *Le Saut de l'ange* et ses reprises sont consultables sur demande motivée sur le site FANA danse et arts vivants. Certaines archives-vidéo sont consultables sur le site numeridanse.tv et également sur place et sur demande à la médiathèque du Centre national de la Danse à Pantin.

L'utilisation par impression et 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, de transmission, de 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
Octobre 2023
© Les Carnets Bagouet/IMEC

Sommaire

Présentation de l'œuvre	5
Générique	6
Note du chorégraphe	7
Propos de Christian Boltanski	9
Programme de salle	12
Collaborations et sources d'inspiration	13
Biographie de Christian Boltanski	14
Entretien de Christian Boltanski et Alain Neddam	16
Matériaux danse et texte	25
Textes dits par les danseurs	26
Tableaux du Musée Fabre de Montpellier	28
Notes de chorégraphie	31
« Jour »	32
« Nuit »	33
Décors et costumes	35
Scénographie de Boltanski pour la Cour Jacques Cœur	36
Costumes	37
La technique	39
Notes techniques sur la création	40
La presse	43
Écrits et commentaires	62
« Le saut cracra des 2 B » de Régine Chopinot	63
Entretien avec Isabelle Ginot	64
Texte de Laurence Louppe	68
Conférence de Laurence Louppe	69
<i>Dix anges, portraits</i>	73
Générique	74
Présentation	75

Reprise en 1994 par le Ballet Atlantique Régine Chopinot	77
Générique	78
Note d'intention de Régine Chopinot	79
Bilan de la transmission (table ronde)	80
La presse	90
Archives	93
Annexes	95
Biographie de Dominique Bagouet	96
Liste des œuvres	97
Ressources	97
Les Carnets Bagouet	100

Présentation de l'œuvre

Générique

conception générale	Christian Boltanski et Dominique Bagouet
chorégraphe	Dominique Bagouet
texte assistante dramaturge	Textes composés et dits par les danseurs, avec la collaboration d'Alain Neddham Élisabeth Disdier Alain Neddham
musique	12 variations op. 66 de Ludwig Van Beethoven et <i>Sly</i> de Pascal Dusapin, éditions Salabert
musique interprétée par	Beethoven : Alain Planès, piano et Alain Meunier, violoncelle Dusapin : l'Ensemble Hubert Durand : Hervé Defrance, Yves Favre, Jérôme Naulais, Benny Sluchin, trombones, enregistrement Ircam, Paris.
scénographie réalisée par version en salle	Christian Boltanski Carol Masbon, Patrice Mauriès Laurent Gachet, Laurent Matignon, Christophe Olry
costumes réalisés par robe de Michèle Rust	Dominique Fabrègue et Christian Boltanski Agnès Bousquet, Dominique Fabrègue, Brigitte Lyons, Rachida Mayenne, Anne Nouen Maritza Gligo
lumières	Laurent Matignon et Dominique Bagouet
date de création lieu de création	24 juin 1987 Montpellier, Cour Jacques Cœur
remarques	pour l'ouverture du 7ème Festival International Montpellier Danse
deuxième version	20 novembre 1987 à La Rochelle, Maison de la Culture (en salle)
première distribution	Jean-Pierre Alvarez, Christian Bourigault, Claire Chancé, Sarah Charrier, Bernard Glandier, Catherine Legrand, Orazio Massaro, Dominique Noel, Sonia Onckelinx, Michèle Rust.
deuxième distribution	Olivia Grandville dans le rôle de Michèle Rust, Jean-Charles di Zazzo dans le rôle de Christian Bourigault, Sylvie Giron dans le rôle de Sonia Onckelinx.
distributions suivantes	Hélène Cathala dans le rôle de Sarah Charrier, Fabrice Ramalingom dans le rôle de Jean-Pierre Alvarez puis de Christian Bourigault, Rita Cioffi dans le rôle de Claire Chancé, Juan Manuel Vicente dans le rôle d'Orazio Massaro.
durée	75'

Note du chorégraphe

Propos recueillis par Alain Neddham – 2 mars 1987

« Ce qui m'a touché dans l'œuvre de Christian Boltanski, et notamment dans les *Leçons de ténèbres* présentées à la chapelle de la Salpêtrière, à l'automne 1986, c'est l'idée d'évocations sublimes, grandioses, mais faites avec du bricolage, avec des objets extrêmement précaires, des images surtout chargées par ce qu'on y met soi-même.

Et j'ai eu envie de travailler avec lui pour répondre à la proposition qui m'était faite de présenter une création à la cour Jacques Cœur à Montpellier, proposition que je ressentais comme une épreuve, car c'est pour moi un lieu très chargé, très familier aussi, une sorte d'emblème officiel de l'idée de festival d'été, de par le caractère esthétique et solennel du site architectural, et aussi parce que depuis sept ans j'y vois régulièrement des productions chorégraphiques. J'ai donc pensé que Boltanski serait le partenaire idéal pour me permettre de transgresser l'image conventionnelle de ce lieu. Nous l'avons ensemble revisité, et par un réaménagement simple mais assez radical, cette cour est redevenue pour moi un lieu neuf, excitant. Avec Christian, on s'est mis à investir en pensée les différents espaces, les différents niveaux, et le sens de la pièce est né de là.

Pour cette création, comme pour les précédentes, il n'y a pas d'idée au départ, de propos, ou de thématique à illustrer ou à défendre, mais plutôt une sensation. En ce sens je me sens assez proche d'un peintre face à la toile blanche.

Boltanski ne connaissait pour ainsi dire pas la danse, et n'avait jamais travaillé dans le monde du spectacle. Le recul qu'il apportait par rapport à mon travail est apparu comme un avantage assez magique : il a sur la danse un regard au premier degré, mais un premier degré d'une extrême justesse. Il a une manière assez brutale et en même temps très naïve de nous renvoyer à nos propres conventions, mais aussi de remettre à jour les images, les rêves qui étaient les nôtres quand, à huit ou dix ans, nous nous sentions secrètement attirés par la danse, toutes ces choses enfouies ou alors devenues trop évidentes, et sur lesquelles il remet une sorte de poésie : le monde de la scène se retrouve complètement rafraîchi par son regard, redevient aussi précaire qu'il y a deux cents ans, fugitif, impalpable... Ce que j'aime aussi dans le travail de Boltanski sur la scénographie ou sur les costumes, c'est qu'il n'est pas allé chercher des idées ou des images à l'extérieur de nous, mais au cœur même de nos rêves d'enfant : travailler sur les costumes avec lui fait resurgir l'exaltation des séances de déguisement...

Le titre de ce spectacle, *Le Saut de l'ange*, il me l'a soufflé un jour à l'issue d'une séance de travail, et je l'ai reçu comme un haïku à déchiffrer, c'était comme s'il m'en faisait cadeau.

Et très vite, j'ai senti que ce spectacle prenait une autre direction, un peu inconnue, et j'ai eu envie de faire appel à Alain Neddham qui avait travaillé avec moi sur la création de *Mes amis* au TNP avec le comédien Gérard Guillaumat, pour assurer une sorte de « dramaturgie » du *Saut de l'ange*. J'ai pensé à lui car il se trouve être la seule personne venant du théâtre et qui connaisse bien mon travail.

Car, sans trop savoir pourquoi, j'ai souhaité introduire de la parole dans ce spectacle, et précisément la parole des danseurs, pour désacraliser l'idée de danseur muet. Ce qui m'intéresse surtout, c'est le pouvoir d'évocation des mots, ce pouvoir « paysagesque » de la parole. Les textes élaborés pour *Le Saut de l'ange* ont été écrits par les danseurs eux-mêmes, avec le concours d'Alain Neddham, et sont conçus comme des « décors parlés », des images faites avec des mots, qui permettent de voir la danse autrement. C'est ce pouvoir de suggestion qui m'intéresse dans la parole, et pas la dimension théâtrale, car les histoires racontées par l'écriture chorégraphique me suffisent, avec tout leur mystère, je ne vois pas pourquoi la parole m'aiderait à raconter des histoires.

Après *Assaï*, je sortais d'une expérience musicale extrêmement dense, un spectacle où la musique avait un rôle prédominant, la présence de 70 musiciens : l'idée de chorégraphe-musicien, le parti pris de « musique d'abord » avaient fortement guidé cette création.

Pour ce spectacle-ci, j'avais envie que la musique soit un partenaire plus léger, moins tyrannique. J'ai retrouvé par hasard au fond de ma discothèque ces variations sur un thème de *La Flûte enchantée* qui sont comme un catalogue de la pensée de Beethoven sur un air de Mozart (ce qui rejoint l'idée d'inventaire, très présente dans l'œuvre de Boltanski), et j'ai fait aussi appel à Pascal Dusapin, qui avait composé la musique d'*Assai*, pour écrire des pièces très brèves pour quatre trombones, qui seraient comme de nouvelles variations à partir des variations de Beethoven...

Je crois qu'ici, le côté savant de la construction chorégraphique a beaucoup moins d'importance. La danse naît souvent de la confrontation de tel danseur avec tel danseur. Les séquences se succèdent sans qu'un principe de construction soit mis en avant, la succession doit garder un caractère imprévu, sans lien.

La danse devient par moments une suite de comportements indéchiffrables, avec un côté saugrenu, comme s'il s'agissait de décrire une espèce animale inconnue. Mais s'il y a des images, des évocations suscitées par la chorégraphie, c'est toujours sur un mode extrêmement allusif, rien n'est jamais montré de manière explicite. Et puis il y a aussi l'envie de retrouver un certain goût du jeu, une certaine fantaisie, mais une fantaisie réglée au millimètre, comme les numéros de cirque.

Propos de Christian Boltanski

Propos recueillis par Alain Neddard – 5 mars 1987

« C'est un ballet du doute, il me semble »

En art, je trouve qu'il n'y a rien de plus horrible que quand on arrive à une exposition et qu'on se dit : « Tiens, voilà un peintre des années 80 ! ». Il faut qu'on arrive et qu'on se dise : « Mais qu'est-ce que c'est que ça ? C'est pas possible ! ». Alors pour le ballet, je voulais aussi que ça joue sur une idée de surprise, d'étonnement. Ce qui est terrible, c'est qu'on imagine tellement comment peut être un ballet au musée Fabre de Montpellier pour l'ouverture du festival de danse ; j'avais l'impression que je le voyais à l'avance. Il y a tellement d'images clichés de la danse. Je pense cela sans doute parce que je suis très extérieur, et que je vois ça sans aucune subtilité.

La confrontation avec quelqu'un de totalement extérieur à la danse

Alors, dans les grandes discussions que j'ai eues avec Dominique Bagouet au début du travail, je n'arrêtais pas de donner des conseils du genre : quelqu'un qui hurle, ou qui se roule par terre pendant un quart d'heure, des idées comme ça, parce que je ne suis pas danseur du tout. On me donnerait de tels avis en peinture, je trouverais ça ridicule. Que ça ne ressemble pas à un ballet, quoi. Je lui ai fait les propositions les plus mauvaises, les plus aberrantes, je suis d'ailleurs étonné que ça ne l'ait pas rendu fou.

Je crois que Dominique a recherché la confrontation avec quelqu'un de totalement extérieur au monde de la danse parce qu'il arrive à une période de sa vie où il a déjà fait beaucoup de ballets, où il a déjà une certaine réussite dans son domaine, et brusquement il se dit : « Qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce que je fais ? » ; et donc l'envie de repartir avec les éléments les plus simples, les plus essentiels. Et ce spectacle, j'ai l'impression que c'est vraiment sur la danse et sur lui.

Les artistes en question et les autres

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

Et c'est aussi dans ce questionnement que se situe mon travail, ce qui me rapproche donc forcément de la démarche de Bagouet sur ce spectacle. Mon parti est de ne pas croire à l'inspiration, d'avoir un rapport de moquerie par rapport à ce que je fais. Ou alors de faire des choses tellement légères que tout va s'effriter, de ne pas faire l'objet fini parfait. Dans cet esprit, le décor du *Saut de l'ange* est une sorte de décor inexistant, mais avec ces petites lampes qui ont un côté décoration de Noël. Puisqu'il faut un décor, ça m'intéresse de faire une petite décoration. Et de même pour les costumes : je ne sais pas encore ce qu'ils vont être, mais puisqu'on met des habits, alors on se déguise.

J'ai imaginé ce titre, *Le Saut de l'ange*, sans doute parce que pour moi les danseurs sont des sortes d'anges qui essaient toujours de s'envoler. Il y a aussi un rapport ironique avec le sport, puisque c'est une figure de gymnastique. C'est aussi lié à la mort, l'ange qui tombe, l'ange déchu.

Dans mon travail, j'ai fait plusieurs choses avec les anges, des ombres d'anges. Mais c'est un titre de ballet en tout cas. Je n'aurais pas appelé une exposition *Le Saut de l'ange*.

Dans ce que j'ai vu des répétitions, j'aime bien cette impression de voir des gens qui mimeraient quelque chose qui ne serait pas figuratif. Au lieu de mimer positivement un animal ou un employé des postes, ils miment quelque chose, mais qu'on ne comprend pas. Mais c'est très précis pour eux, même s'il n'y a aucune réalité derrière cette précision. Parfois j'aime aussi regarder les danseurs qui ne dansent pas, quand ils se traînent par terre et qu'ils sont au repos.

Je crois de toute façon que je suis une chose dans le rêve de Bagouet. C'est agréable d'être dans le rêve de quelqu'un. Parfois, je voudrais intervenir dans son rêve, et en même temps j'ai peur d'intervenir : c'est son histoire, c'est aussi par rapport à ce qu'il a fait avant. Je me contente d'être un révélateur, un emmerdeur. Tout ce que je dis sur la danse est très douteux, car si je faisais moi-même un ballet, ce serait un très mauvais ballet.



« Trio des mains », Sarah Charrier, Michèle Rust, Christian Bourigault, 1987. Photo Christian Ganet, DR.

Programme de salle pour *Le Saut de l'ange*

Théâtre de la Ville à Paris du 5 au 7 juin 1989 – Texte de Raphaël de Gubernatis

Un podium pompeusement recouvert de pourpre et d'or, scène posée comme une provocation sur la scène, théâtre dans le théâtre ; l'ombre portée de l'un de ces angelots voletant autour des carillons de cuivre doré qui trônent à Noël dans toute demeure germanique ; des costumes, non de danseurs, mais de saltimbanques ; une ironie mordante, de l'auto-dérision ; mais encore de la tendresse, pour la danse comme pour les danseurs : n'est-ce pas là ce qu'on retiendra de plus flagrant dans *Le Saut de l'ange* de Dominique Bagouet ?

La plénitude d'un artiste assez fort pour courir des risques insensés

Après *Assaï*, chorégraphie saluée d'emblée comme un chef-d'œuvre lors de sa création à la Biennale de Lyon en 1986, mais avant *Les petites pièces de Berlin* (1988), commande de « Berlin Kulturstadt Europa », la première passée par une métropole étrangère à une compagnie française. *Le Saut de l'ange* marque à son tour la plénitude d'un artiste assez fort pour courir des risques insensés. Un créateur qui aura investi dans l'aventure tout son savoir, comme pour s'offrir le luxe suprême de s'en dépouiller peu à peu afin de tendre toujours davantage à l'essentiel, de cerner la substance même des choses. Que de témérité chez ce chorégraphe qui se cite avec une ironie drôle et féroce, qui met en scène non plus la danse mais ses reflets, non plus des danseurs, mais leurs fantômes, et qui évoque dans le spectacle « une rencontre fortuite entre des êtres, des parures, un décor » !

Dans la dérision et dans l'épure... avec Christian Boltanski

Pour aller si loin dans la dérision et dans l'épure, Dominique Bagouet a fait appel au plasticien Christian Boltanski. Parce que le peintre le fascine, parce que l'objet artistique une fois accroché, étiqueté, et qui apparaît ainsi chose morte au chorégraphe, Boltanski s'en joue, remettant en question le principe même de l'exposition de l'œuvre d'art et lui conservant toujours une dimension d'éphémère, d'inachevé. Ainsi Boltanski n'aura pas seulement exécuté un décor en redessinant, à l'aide d'ampoules électriques, l'architecture de la sévère cour Jacques Cœur, à Montpellier où fut créé *Le Saut de l'ange*, en juillet 1987, mais il aura surtout provoqué le chorégraphe, il l'aura acculé dans ses retranchements, il aura balayé de son regard un savoir-faire qui sans doute masquait l'essentiel.

Avec Pascal Dusapin, une démarche un peu similaire

C'est une démarche un peu similaire qui a été engagée dans la collaboration du compositeur Pascal Dusapin. Il a créé huit courtes variations pour quatre trombones, qui répondent aux *12 variations* op. 66 de Beethoven pour violoncelle et piano, sur un thème de la *Flûte enchantée* de Mozart. Ici face à Dusapin, la musique n'appartient ni tout à fait à Mozart ni complètement à Beethoven. Et c'est cette indétermination qui réjouit le chorégraphe. Car au fond *Le Saut de l'ange* est un miroir où chacun se profile sans que les traits apparaissent toujours clairement. C'est encore le reflet du comportement du créateur face à ses danseurs, celui des interprètes face au chorégraphe. Des interprètes qui nous sont livrés tels qu'en eux-mêmes, sans guère de travestissement. Avec des costumes qui sont comme la concrétisation de leur paysage intérieur, épinglé en deux coups d'aiguille par la costumière Dominique Fabrègue.

Le Saut de l'ange, un portrait de la danse et des danseurs

Qu'on ne s'étonne point alors de la diversité de l'écriture chorégraphique, de ses surprises, de son insolence, de sa fantaisie débridée, de sa désinvolture. Elle déconcerte sans doute : mais elle est l'œuvre d'un fin portraitiste. Car *Le Saut de l'ange* est à la fois un portrait de la danse. Et celui de chacun des danseurs.

Collaborations et sources d'inspiration

Christian Boltanski – biographie

Christian Boltanski est né en 1944 à Paris d'un père juif d'origine russe et d'une mère catholique ; il est resté marqué par le souvenir de l'Holocauste.

C'est un artiste autodidacte : il commence à peindre en 1958, à l'âge de 14 ans, alors qu'il n'a jamais connu de véritable scolarité ni suivi de formation artistique au sens traditionnel du terme. La plupart des tableaux qu'il réalise alors sont en majeure partie de grands formats représentant des personnages dans des circonstances macabres ou bien encore des scènes d'histoire.

1968 est la date de sa première exposition personnelle. Cette dernière a lieu au théâtre du Ranelagh, à Paris : il y présente des marionnettes grandeur nature, confectionnées de façon volontairement grossière, et un film dont le titre indique la teneur de ses premiers travaux, *La Vie impossible de Christian Boltanski*. Il publie son premier livre *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950* en 1969. C'est l'apparition du thème autobiographique.

À partir de 1969, il développe son activité créatrice en mettant en scène sa vie mais de façon imaginaire, idéale et à travers cette vie unique, il en appelle à l'émotion de chacun. S'éloignant de la peinture, ses œuvres sont élaborées à partir de matériaux très divers (photographies, cartons, objets trouvés, vêtements...) et en mélangeant les formes artistiques comme la vidéo et le cinéma.

En 1972, à l'occasion de la Documenta V de Kassel en Allemagne, Christian Boltanski met en avant le concept de « mythologie individuelle » pour présenter son travail. Ses œuvres font écho à ses questionnements autour de la mémoire, de l'oubli et de l'absence, proposant un va-et-vient entre histoire intime et histoire collective.

À partir de 1976, les œuvres de Boltanski se tournent vers la foule anonyme des êtres humains et évoquent visiblement le thème de la Shoah. Il entame à partir de 1985 la série des *Monuments*. Il collecte et utilise des objets dérisoires du quotidien, fil de fer, bricolage, boîtes en fer rouillées, photos d'amateurs, reliquaires, linges.

Une exposition rétrospective au Musée national d'art moderne lui consacre une exposition rétrospective en 1984. Boltanski trouve là une nouvelle manière de montrer son œuvre. L'exposition se compose de deux parties, l'une autour du thème de l'autobiographie avec des pièces faites de documents et d'archives ; l'autre présente de grandes photographies plus proches d'un travail pictural classique.

1988 fait place à un nouveau matériau dans son œuvre : le vêtement.

Il débute une nouvelle série en 1990 qui sera elle intitulée *Les Suisses morts*. Il s'agit d'œuvres qui utilisent des photographies tirées de la rubrique nécrologique d'un journal suisse. Avec cette série, Boltanski porte une réflexion sur tout type de mort.

Il expose à Paris au Musée d'art moderne en 1998. L'exposition *Dernières années* est conçue comme une seule œuvre à travers laquelle on chemine.

Boltanski renoue avec le thème de l'autobiographie en 2003 lors de l'exposition *Entre-temps* à la galerie Yvon Lambert à Paris. Pendant toute l'année 2004, le Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, à Paris, expose son *Théâtre d'ombres*.

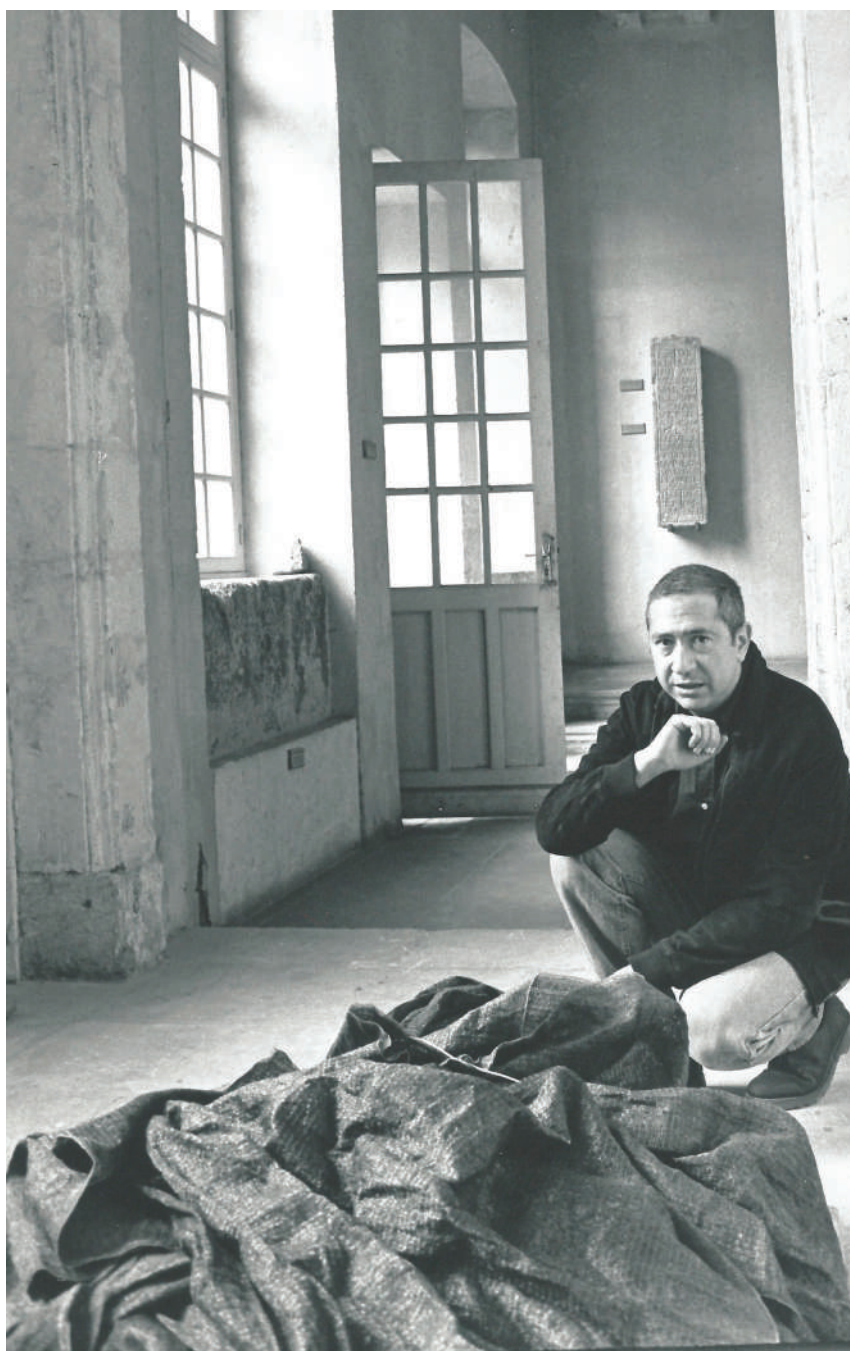
Il débute en 2005 *Les Archives du cœur*. À l'occasion de chacune de ses expositions à travers le monde, les visiteurs sont invités à enregistrer le son du battement de leur cœur et à en faire don à l'artiste. Ces derniers seront conservés à l'abri du temps dans l'île japonaise de Teshima. Après Anselm Kiefer, Richard Serra, le Monumenta lui confie la Nef du Gand Palais en 2010. Il y présente une œuvre monumentale au nom évocateur de *Personnes*, une œuvre spirituelle sur la mémoire, l'existence et la mort.

Reconnaissance de son travail, Boltanski est choisi pour représenter la France à la Biennale de Venise 2011. Il y présente *Chance. Les jeux sont faits ?*

En 2015 il conçoit avec Ulrich Obrist l'exposition : *Take Me (I'm Yours)* à la Monnaie de Paris. Elle donne l'occasion au visiteur de participer de façon interactive en pouvant emporter, troquer ou échanger des objets ou vêtements trouvés ou apportés sur place.

Sa dernière grande exposition *Christian Boltanski : faire son temps* a lieu au Centre Pompidou à Paris en novembre 2019.

Il décède à Paris le 14 juillet 2021.



Christian Boltanski, 1987. DR.

Entretien entre Christian Boltanski et Alain Neddham

Montpellier – 5 mars 1987

Alain Neddham — Dans ton travail de plasticien, la dimension du spectacle est souvent présente.

Christian Boltanski — Il y a souvent l'idée de jeu, de jouer des choses, en même temps de jouer sa vie, de mettre en avant des éléments (vrais ou faux) de ma propre vie. Je pense qu'une œuvre d'art doit toujours être une reconnaissance pour le spectateur, pas une découverte. Il doit pouvoir s'y reconnaître en retrouvant des éléments collectifs qui lui appartiennent. Dans mon travail, il y a toute une série basée sur des saynètes, des petits événements que tout le monde a pu plus ou moins ressentir, très stéréotypés, souvent liés à l'enfance. Il y avait donc l'idée d'une petite « représentation » théâtrale, de représentation du quotidien.

Et puis il y a autre chose qui m'intéresse, c'est le côté « petite magie » du théâtre, les machineries, les « Ah ! », « C'est prodigieux ! ». À mon niveau, c'était la fabrication de ces petites magies, mais une fabrication extrêmement intimiste et pauvre, une sorte de petit théâtre personnel. Par exemple, l'emploi des petites lampes, dans mes travaux récents, il y a là certainement l'idée d'un univers magique. Mais ce qui est différent du spectacle, dans mon travail – puisque je suis dans le monde de la peinture – c'est qu'il n'y a pas de déroulement, il n'y a pas de temps inscrit dans l'œuvre. Dans certaines pièces récentes que j'ai faites avec des ombres, il y a bien un mouvement, mais pas de déroulement, c'est un mouvement répétitif. L'avantage du spectacle, c'est de pouvoir offrir le suspense ; le roman et la musique aussi d'ailleurs, tous ces arts qui jouent avec un déroulement du temps : on ne sait pas ce qui va se passer trois minutes après, donc l'émotion vient très souvent d'une cassure : on s'habitue à une situation donnée et brusquement, il se passe quelque chose d'autre. Alors que la peinture se reçoit d'un seul coup.

Alain Neddham — Cet aspect de magie du théâtre est-il lié à des souvenirs de spectacle, réels ou imaginaires ?

Christian Boltanski — Ce n'est pas lié à des souvenirs de théâtre, je n'ai pas tellement de souvenirs liés au théâtre, j'y suis allé très peu souvent, et je n'aime pas beaucoup ça dans l'ensemble.

Alain Neddham — Et l'univers du cirque, si présent dans ton travail ?

Christian Boltanski — Le cirque, c'est pour moi la splendeur à bon marché ; c'est la pacotille, ce qui m'attire c'est le fait que ce soit faux, que ce soit splendidement faux.

Je m'intéresse beaucoup à l'installation de mes œuvres. J'aime faire des installations où le spectateur peut bouger ; quand le lieu est assez grand, il se déplace comme il veut et se raconte sa propre histoire. Il n'est pas face à un tableau : tout l'ensemble du lieu est là comme un décor, tout le lieu est le tableau. Le froid, le chaud, pour moi, ce sont des éléments que j'intègre à mes expositions, parce qu'on ne voit pas les mêmes choses si on a froid ou si on a chaud. Le tableau finit par le spectateur, qui le recompose à partir de ses propres souvenirs.

Pour le ballet, je suis tout à fait extérieur. Avant de rencontrer Dominique, je n'avais vu que quatre ou cinq spectacles de danse de toute ma vie. C'est un univers qui est assez loin de moi. Je suis assez coupé du monde musical par exemple, je connais très peu les musiciens contemporains.

Ce qui m'intéresse beaucoup actuellement, et qui correspond à l'idée de ballet, c'est que c'est contre la nature, c'est pourquoi à mon avis on a du plaisir à voir une petite danseuse. Le ballet est quelque chose qui déforme le corps, l'oblige à entrer dans le rêve de quelqu'un, si on a du plaisir à voir une petite danseuse faire des pointes, c'est avant tout parce que c'est une sorte de torture physique et morale. C'est contre elle. Elle n'est plus sujet, elle devient objet dans le rêve du maître de ballet qui l'a transformée, modifiée jusque dans son corps. C'est un peu comme les petits pieds des chinoises. On lui a appris à faire des choses qui sont douloureuses, et qui sont contre sa propre nature. Au lieu qu'elle courre normalement, on la fait marcher sur des pointes.

Alain Neddham — Pour défendre une certaine idée de la beauté...

Christian Boltanski — Pour la rendre objet. Je crois qu'un des grands intérêts dans la vie, un des grands intérêts sexuels et amoureux, c'est le rapport entre sujet et objet. Il y a toujours cette sorte de passage entre quelqu'un qui est sujet et qui devient objet. Un maître de ballet, c'est quelqu'un qui prend une femme – ou un homme – et qui le transforme en objet, en son objet ; qui lui fait faire des gestes faux, des gestes hors nature. Et tout ça rentre dans son histoire. Au lieu de travailler la terre comme un sculpteur, il prend de la chair humaine et la modifie. Il peut leur demander à peu près n'importe quoi. C'est très étrange quand on voit Dominique travailler, il peut leur demander 300 fois la même chose, et il y a acceptation complète du sujet-objet danseur par rapport à ce qu'on lui demande.

Alain Neddham — Et cet aspect, tu le rapprocherais de ton travail de plasticien, où tu décides ce que devient la matière, la couleur, où tu manipules des objets et des matériaux à ta guise ?

Christian Boltanski — Oui. Il y a l'idée de se servir du réel pour pouvoir raconter son histoire, son rêve. J'ai beaucoup travaillé sur des photos d'enfants, par exemple, et ces portraits, cadrés très serrés sur les visages, n'ont plus de réalité. Ils ne sont plus rien alors, plus que des sortes de cadavres, des objets. Ils ne sont plus réels, je ne sais rien sur eux. Ce sont des objets que je peux transformer.

Alain Neddham — Mais c'est important pour toi que ces objets-là représentent des êtres humains...

Christian Boltanski — Oui, l'émotion vient de ce que ce sont des sujets qui sont devenus des objets. Dans les cabarets de strip-tease forain, à Pigalle, ce qui est très émouvant, c'est de voir une bouteille d'Evian à côté de la strip-teaseuse dans sa boîte en plastique, intouchable, comme un objet qui referait toujours les mêmes gestes. Cette bouteille d'Evian, ce vieux pull, rappelle qu'elle est aussi sujet.

L'émotion vient de ce mélange des deux dimensions.

Il y a une sorte de cruauté très grande dans la danse, dans le traitement des danseurs. Ils ont forcément des rapports très étranges avec le maître de ballet. Le peintre n'a pas ça, il n'a pas d'éléments vivants.

Alain Neddham — Quand tu as commencé le travail avec Dominique, est-ce qu'il y a eu des images, des clichés sur la danse que tu as eus envie de développer ?

Christian Boltanski — Je crois que j'ai horreur de la danse. C'est quelque chose qui ne m'intéresse pas du tout. Comment dire, c'est une chose réellement hors de moi. Je suis un peintre figuratif, j'ai absolument besoin de me raconter une histoire. Et puis il y a un problème – mais peut-être quand je dis ça, je me trompe, ce n'est pas contre les danseurs que je dis ça – la danse est une chose étrange : comme les danseurs sont formés très, très jeunes, ils intègrent les mouvements de danse à 12-13 ans, ils sont comme des sportifs qui doivent continuellement travailler, modifier leur corps, penser à lui, le poids de la tradition est beaucoup plus fort dans la danse que dans les autres arts. La tradition est entrée en eux par les coups de bâton, et dans le corps. Et donc ils ont énormément de mal à bouger normalement, à marcher normalement.

Les cassures, en art – non, il n'y a pas de cassures – mais disons qu'en danse, ça se modifie plus lentement, de manière plus compliquée que dans d'autres domaines comme la peinture.

Parce qu'il y a cet apprentissage qui est tellement fort, tellement long qu'avant de se débarrasser de cet apprentissage, c'est très long et très difficile. Alors qu'en peinture, il n'y a plus d'apprentissage. Mais peut-être que j'ai tort et que c'est tout à fait bien qu'il y ait cet apprentissage très long, qui fait sans doute partie de la danse. En cela, ce n'est pas comparable avec la peinture. Et parfois ce qui m'intéresse le plus quand je vois une répétition avec les danseurs, c'est de voir les danseurs qui ne dansent pas, quand ils se traînent par terre ou quand ils sont au repos. Mais c'est parce que je ne comprends pas la danse. Et aussi parce que la danse est abstraite et que je suis obligé de me raconter des histoires, de me dire par exemple que c'est une fête de fin d'année dans un institut de mongoliens.

Une autre chose qui me gêne dans la danse, c'est que ce soit très retenu, sans doute à cause de cet apprentissage, et de la tradition. On ne peut pas se permettre n'importe quoi. En peinture, depuis la fin du XIX^e siècle, il n'y a plus de modèle. Avant, c'était basé sur le modèle grec, le modèle antique. Depuis Gauguin en gros, on a vu qu'il pouvait y avoir des centaines de modèles, pris dans des cultures différentes, ou dans la peinture des enfants, des fous.

En danse, j'ai l'impression que l'idée de modèle tient beaucoup plus fort. Un goût de la répétition des formes, l'idée de maître, certains mouvements, certaines citations. Même chez les danseurs les moins classiques, il y a cela, à la base, comme des notes de musique. En peinture aujourd'hui, il n'y a vraiment aucun modèle. Se gratter le nez, par exemple, c'est considéré comme de la peinture. Je ne dis pas que c'est un progrès.

Une chose qui m'a beaucoup frappé quand je voyais les danseurs travailler, c'est comme ils se touchent tous beaucoup entre eux. Ils sont constamment à s'embrasser, à se toucher. Ils ont un rapport au corps effectivement très différent des autres personnes, ils sentent plus leurs corps, comme des petits animaux... la danse, c'est aussi ça.

Les grandes discussions qu'on avait avec Dominique au début, c'est que la danse c'est toujours... (Christian Boltanski fait un geste de la main, un envol gracieux). Ce qui est terrible, c'est qu'on imagine tellement comment ça peut être un ballet au musée Fabre, pour l'ouverture du festival de danse. J'avais toujours l'impression que je le voyais à l'avance. Là aussi, parce que je suis très extérieur et que je vois ça sans aucune subtilité. Il y a tellement d'images-cliché de la danse : c'est inscrit, on a une case dans la tête avec : « Danse contemporaine » (peut-être il y a aussi une case avec : « Peinture contemporaine »). Et cette cour Jacques Cœur, c'est comme la Cour d'Honneur à Avignon, tous ces lieux de spectacle tellement ritualisés. Alors j'ai eu envie de donner des conseils du genre : quelqu'un qui hurle ou qui se roule par terre pendant un quart d'heure, des idées comme ça, mais parce que je ne suis pas danseur du tout. Quelqu'un donnerait de tels avis en peinture, je trouverais ça ridicule. Que ça ne ressemble pas à un ballet, quoi.

Pour l'art, il n'y a rien de plus horrible que quand on arrive à une exposition et qu'on se dit : « Tiens, voilà un peintre des années 80 ! ». Il faut qu'on arrive et qu'on se dise : « Mais qu'est-ce que c'est que ça ? C'est pas possible ! ». Alors pour le ballet, je voulais aussi que ça joue sur une idée de surprise, d'étonnement. C'était une envie de refuser les règles du jeu par rapport à tout un rituel autour du ballet de la danse contemporaine. Essayer de casser les codes de reconnaissance, pour que ça ne rentre pas dans cette case très précise, le problème des habits [pour les danseurs] est là aussi, je ne l'ai pas résolu encore. Tout le problème étant que ça ne fasse pas moderne, que ça ne fasse pas « danse moderne ».

Et comme moi, les seules choses que je connaisse vraiment viennent de la performance, de ce qu'on appelait ainsi, j'étais plutôt pour des choses plus violentes, plus répétitives (mais Dominique dirait que ça s'est déjà fait plein de fois en danse), des choses malsaines ; en fait je ne sais pas ce que veut dire malsain, disons malades. C'est en tous cas plus l'univers corporel dans la peinture.

Alain Neddham — Mais la « performance », c'est déjà daté dans l'histoire de la peinture, c'est une époque qui paraît révolue.

Christian Boltanski — Oui, ça n'existe plus. Disons que le souvenir que j'ai de la danse, il est plutôt lié à la performance.

Alain Neddham — Quand tu travaillais sur les « saynètes », tu arrivais à introduire une notion de spectacle sans jamais te produire devant les spectateurs.

Christian Boltanski — Les saynètes portaient de l'idée d'un musée du clown, inspiré par le musée consacré au comique Karl Valentin à Munich. À l'époque, je m'intéressais beaucoup à Fernand Reynaud et je me demandais : « Qu'est-ce qui reste de Fernand Reynaud ? Qu'est-ce qui reste d'un comique ? » L'idée que j'avais était une sorte de peintre lié au souvenir (dénommé Boltanski), ce peintre prêcheur était aussi un clown. Donc c'était en même temps mon propre musée, mon musée en tant que clown. C'était fait avec une sorte de distance.

Pour lui donner une réalité, j'avais fait une fois un spectacle devant cinq enfants. Pour moi, ça m'a amusé qu'il y ait eu une fois cette réalité minuscule, c'était un spectacle lamentable, c'était un clown très mauvais.

Alain Neddham — Quand tu as pensé au titre du spectacle, *Le Saut de l'ange*, c'était lié à quoi ?

Christian Boltanski — Dans mon travail, j'ai fait plusieurs choses avec des anges, des ombres d'anges, etc. Il y a aussi l'idée que les danseurs sont des anges qui essaient toujours de s'envoler. Et puis en même temps, c'est lié à la mort, l'ange qui tombe, l'ange déchu. Il y a aussi un rapport avec le sport, puisque c'est une figure de gymnastique. C'est un titre de ballet en tout cas. Je n'aurais pas appelé une exposition « Le saut de l'ange ». Par contre, ça m'a appris beaucoup de voir Dominique travailler, de voir la lenteur du travail, toute cette étude des gestes, qui était complètement en dehors de moi. Ce que j'ai trouvé bien, dans ce que j'ai vu aux répétitions, c'est que c'est comme des gens qui mimeraient quelque chose qui ne serait pas figuratif. Au lieu de mimer positivement un animal ou un employé des postes, ils miment quelque chose, mais qu'on ne comprend pas. On a l'impression qu'eux voient quelque chose, mais qu'on n'arrive pas à comprendre de quoi il s'agit, tout en sachant que pour eux c'est très précis, même s'il n'y a pas de réalité derrière cette précision. Cela me rappelle – sans doute parce que je ne connais rien à la danse – les enfants autistiques, cette sorte d'univers ridicule dans lequel ils sont, faire des gestes grotesques très, très sérieusement en voulant dire quelque chose, mais que personne ne comprend.

Comme si chacun était enfermé dans son propre univers, sans arriver à bien correspondre, comme des enfants fous.

Spécialement sur *Le Saut de l'ange*, la musique a très peu d'importance dans l'élaboration de la danse. Ce qui se passe n'est pas lié à la musique, ou en tout cas très peu. C'est un ballet qui est vraiment lié à la pensée je crois.

Alain Neddham — Oui, et à l'émotion aussi. La recherche d'une émotion sur des choses passées. Une chose très importante pour Dominique, c'est l'idée que le travail sur *Le Saut de l'ange*, donc avec toi, faisait resurgir des choses qui étaient enfouies, ou tellement évidentes. À travers ce que tu disais, mais aussi à travers tes œuvres, il retrouvait avec les danseurs ce qui, quand on est tout jeune, quand on a 8 ou 10 ans et qu'on se destine à faire de la danse, est notre rêve du spectacle, des choses qui remontaient à la surface de par la présence de quelqu'un qui serait totalement extérieur à la danse et au spectacle.

Christian Boltanski — J'ai le sentiment que pour Dominique, ce spectacle est l'occasion d'une remise en question – c'est peut-être un grand mot – mais en tout cas il se dit « qu'est-ce que je fais ? », et c'est une chose bien intéressante, il se pose cette question sans doute plus que dans les pièces précédentes.

Alain Neddham — D'autant plus qu'il se retrouvait ici dans une situation très officielle de représentation dans un lieu très fortement connoté pour lui (la cour Jacques Cœur), et qu'il a cherché à ne pas s'inscrire dans ce rituel.

Christian Boltanski — Oui, et c'est une période de sa vie où il a déjà fait beaucoup de ballets, où il a déjà une sorte de réussite dans son domaine et brusquement il se dit : « qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce que je fais ? » Donc l'envie de repartir avec les éléments les plus simples, les plus plats.

Et ce spectacle, c'est vraiment sur la danse et sur lui. Et si ça arrive à être perçu comme ça par les spectateurs, ça peut être très intéressant.

Et ça, pour moi qui cherche toujours quel est le sujet de ce ballet, c'est un sujet qui apparaît peu à peu au travers de son travail sur *Le Saut de l'ange*.

Alain Neddham — Il y a aussi l'envie chez lui de retrouver une part de fantaisie enfantine dans sa chorégraphie, de faire des choses beaucoup moins raffinées, de retrouver une sorte d'amusement, avec une complicité ludique et grave en même temps, de la part des danseurs qui ne cherchent pas à jouer la dérision ou à faire n'importe quoi à partir de certaines propositions fantaisistes.

Christian Boltanski — Pour dire une chose un peu contradictoire avec ce que j'ai pu dire tout à l'heure, cette idée du maître de ballet avec un grand bâton, c'est qu'en même temps, une des frontières en art est celle qui délimite les arts de vainqueur et les arts de victime (et souvent je crois que les arts de vainqueur sont meilleurs que les arts de victime), mais j'ai le sentiment que ce ballet rentrerait dans la catégorie des arts de victime.

Il y a un type d'art qui impose une sorte d'objet fini comme un tank en marche, qui écrase ; et puis il y a un autre type d'arts, d'artistes, qui sont des artistes de question, qui n'ont pas de certitudes mais qui posent des questions, et qui ont une sorte de distance par rapport à ce qu'ils font, par rapport à eux-mêmes, qui font une dernière petite pirouette.. C'est aussi la question croyant/incroyant. Et là, ce travail, c'est un peu dans l'esprit des incroyants, ou des douteurs : c'est un ballet du doute, il me semble.

Alain Neddham — Et c'est dans ce questionnement perpétuel que tu situes aussi ton travail ?

Christian Boltanski — Oui. Ce qui n'est pas forcément une bonne chose. Car je crois que les très bons artistes sont des artistes vainqueurs. Moi, je suis plutôt du côté du questionnement ou du doute, de la moquerie par rapport à ce que je fais. Mon parti est plutôt de ne pas croire à l'inspiration, de faire des choses tellement légères que tout va s'effriter, de ne pas faire d'objet fini parfait, par exemple.

Alain Neddham — Tu as la même démarche sur le traitement du décor et des costumes pour *Le Saut de l'ange* ?

Christian Boltanski — Le décor est une sorte de décor inexistant. En même temps, ces petites lampes, ça va faire très « décoration ». Cela m'intéresse, le côté décoration de Noël : faire, en guise de décor, une petite décoration. Et les habits, c'est tout et rien, c'est des vrais habits de théâtre mais qui seront spécialement moches, des habits de théâtre sans sens [la réflexion sur les costumes du *Saut de l'ange* a beaucoup évolué depuis cet entretien]. Cela reprend l'idée des enfants qui joueraient, et qui se déguiseraient : puisqu'on met des habits, alors on se déguise, quoi.

Alain Neddham — Comment te retrouves-tu à l'intérieur d'une création qui mobilise un grand nombre de participants, alors que tu travailles généralement de manière solitaire ?

Christian Boltanski — Je crois que de toute façon, je suis une chose dans le rêve de Bagouet. C'est agréable d'être dans le rêve de quelqu'un. C'est pour cela que tout ce que je dis sur la danse est très douteux, parce que si je faisais moi-même un ballet, ce serait un très mauvais ballet. Là, ce n'est pas mon ballet. Il y a quelqu'un qui rêve, et nous, on est à l'intérieur de son rêve.

Parfois, je voudrais intervenir dans le rêve de Bagouet, et en même temps j'ai peur d'intervenir : c'est son histoire, c'est aussi par rapport à tout ce qu'il a fait avant. Pour moi, ou pour toi, quand on agit, c'est par rapport à ce qu'on a fait auparavant. Et là, c'est Bagouet qui agit par rapport à lui-même. On est des sortes de révélateurs, d'emmerdeurs. En gros, toute mon activité a été constructive par le négatif : être une sorte d'emmerdeur. Celui qui n'y connaît rien, et qui dit n'importe quoi, pour exciter. Tu ne peux pas savoir le nombre de choses que j'ai pu lui proposer, les plus mauvaises, les plus aberrantes. Toutes les insanités que j'ai pu lui proposer. Mais c'était des insanités, et heureusement, il a eu le courage de les repousser. Mais le fait d'avoir quelqu'un qui vous envoie constamment des trucs fait que ça secoue, ça donne plein de possibles. Mais comme Dominique est raisonnable, il nettoie. Le fait que je ne connaisse rien à la danse, que je ne m'y intéresse pas, c'est sans doute quelque chose de bien, pour lui. Cela ne me fascine pas du tout, l'objet danse, ça ne me fait pas réagir. Et donc, si notre collaboration marche – peut-être que ce sera la catastrophe – il peut y avoir quelque chose d'intéressant du fait qu'il vient d'une tradition, d'un apprentissage très grand, et moi qui suis tout à fait en dehors de ça, qui suis même contre cette tradition, ou en tout cas totalement extérieur, ce mélange-là peut être très intéressant, ou alors catastrophique, on ne peut pas trop savoir.

Mais je suis persuadé que c'est un moment important dans son travail. Il est possible que ce ballet-ci soit

complètement raté, et que ce soit le prochain qui soit très bien, sans nous. À nous tous, cette confrontation apporte quelque chose. Mais parfois, le choc vient plus tard, ou d'une manière différente.

Alain Neddham — Ce que tu apportes, c'est un certain amateurisme dans ton rapport à la danse, mais avec une vraie radicalité dans ton approche de la pratique artistique : par exemple, tu refuses une proposition d'affiche – œuvre d'art faite en lithographie, au nom d'une certaine morale propre à ton activité de plasticien.

Christian Boltanski — Oui, ne pas faire une litho, parce que ça fait partie des choses que je me suis interdites. Je ne dis pas que je le refuse pour les autres, j'ai beaucoup d'amis qui font de la peinture et j'apprécie généralement ce qu'ils font, mais ce n'est pas pour moi. Mais ce désir de ne pas faire les choses, je pense que Dominique a tendance à le freiner dans sa chorégraphie, moi je serais plus radical, mais ce ne serait plus un ballet, ou en tout cas ce ne serait plus un ballet de Dominique.

J'en reviens toujours à la même idée. Je crois que dans la danse (beaucoup plus que dans la peinture), on se situe toujours à l'intérieur d'une tradition. Moi dans ma peinture, je ne pense pas être fondamentalement différent d'un peintre de la période romantique, avec des moyens différents : ce que j'essaie de dire, ils le disaient déjà. L'art évolue très lentement, très peu. Mais en même temps je sens dans mon travail le désir très fort de ne pas être lié aux clichés d'un art, et dans mon domaine c'est très difficile parce que les clichés se renouvellent très vite. Et j'aimerais que pour le ballet ce soit pareil, qu'on ne soit pas trop repérable, que ça ne fasse pas trop « ballet ». Mais peut-être que je me trompe. Peut-être que spécialement dans la danse, on doit faire « ballet », je ne sais pas, ou peut-être qu'alors ce ne serait plus de la danse, ce serait autre chose. Je sais qu'en peinture, on peut faire autre chose que de la peinture, en danse je ne sais pas.

Alain Neddham — J'ai l'impression qu'en danse, ça n'est possible que dans une pratique très individuelle. Faire tout à fait autre chose que de la danse – et l'on sait que même chez Pina Bausch, tout le travail repose sur un haut niveau technique des danseurs – est sans doute très difficile à défendre au sein d'une compagnie, où l'on fait travailler des danseurs qui se réclament d'une pratique professionnelle de haut niveau, et qui ont tous plus ou moins une exigence de technicité, qui se sentent souvent frustrés quand on s'éloigne trop d'une certaine virtuosité.

Christian Boltanski — Mais, est-ce que cette technicité est indispensable ? Est-ce qu'on ne peut pas faire travailler des gens qui n'ont jamais dansé ? Dominique me dirait que ça s'est déjà fait, comme la plupart des mauvaises idées que je lui ai soufflées...

Alain Neddham — Cela me paraît difficile à concevoir dans le cadre institutionnel d'un Centre chorégraphique national, un spectacle entièrement réalisé par des non-danseurs. On peut imaginer d'en inclure dans un ballet – Gallotta a bien inclus des couples de petits vieux dansant le slow dans un de ses ballets.

Tu as la chance – mais aussi le mérite – d'avoir atteint par un travail très hors-normes une vraie notoriété, une crédibilité certaine. Ton travail est ancien, il est reconnu, on peut dire que tu es tout seul ta propre institution. Alors qu'un Centre chorégraphique national doit défendre une certaine réputation de haut professionnalisme pour justifier un statut institutionnel qui engage de fortes sommes d'argent de l'état et des collectivités, avec des secrétaires, des comptables, tout ce qui permet à un créateur comme Dominique de travailler dans les meilleures conditions. Là est la différence, à mon avis. Etant toi-même une « institution », tu peux jouir d'une situation où tu es reconnu dans la profession et auprès de ton public, tout en ayant le sentiment de faire à peu près ce que tu veux, de te livrer à toutes les facéties, à tous les pieds-de-nez, autant que tu le souhaites.

Christian Boltanski — Ce que je vais dire peut paraître prétentieux, mais je pense que les peintres, ce sont aujourd'hui des sortes de philosophes en action, des philosophes naïfs, bien sûr. On est un peu comme Diogène avec sa lampe cherchant un homme, pour prendre une image-cliché.

Un peintre, aujourd'hui, peut pratiquer son art comme Diogène pratiquait la philosophie : par l'exemple, par l'action. Et l'objet-peinture n'a de valeur que comme exemple de cette philosophie en action, et qui reste

après sa mort comme relique de sa vie exemplaire. Avec le défaut pour les peintres qu'on est des philosophes très, très naïfs, mais avec l'avantage que comme l'objet n'est pas fait avec des mots, il est plus flou, donc chacun y met ce qu'il a envie d'y mettre.

Il n'y a que la peinture – à mon avis – où l'objet créé n'a d'importance que comme exemple d'une pensée. Ce n'est pas le cas de la danse, ni du cinéma. Le seul cinéaste qui, à la façon des peintres, mène une vie exemplaire, c'est Godard. Sa position dans la vie est aussi importante que ses films. Ou plutôt, elle fait partie de son œuvre de cinéaste ; les films et les déclarations sont, au même titre, des exemples de sa philosophie. Il travaille seul, exactement comme un peintre.

Alain Neddham — On pourrait aussi citer Straub et Huillet, qui construisent leur œuvre cinématographique de manière très rigoureuse, très déterminée, totalement extérieurs aux contingences liées à l'approbation du public.

Christian Boltanski — Oui, eux aussi travaillent comme des peintres. C'est très étrange d'être peintre. On est ressenti comme les derniers saints. On est les seuls encore capables de transformer le rien en or. On est les derniers alchimistes, on peut transformer un bout de papier en or. En cela, on est proche des sorciers africains qui donnent trois petits coquillages, et les gens sont guéris. Notre fonctionnement par rapport aux autres est le même, on est les derniers sorciers, les derniers sages. Je ne dis pas qu'on est sage, ou qu'on mène une vie exemplaire, je dis seulement que ça fonctionne de cette manière-là.

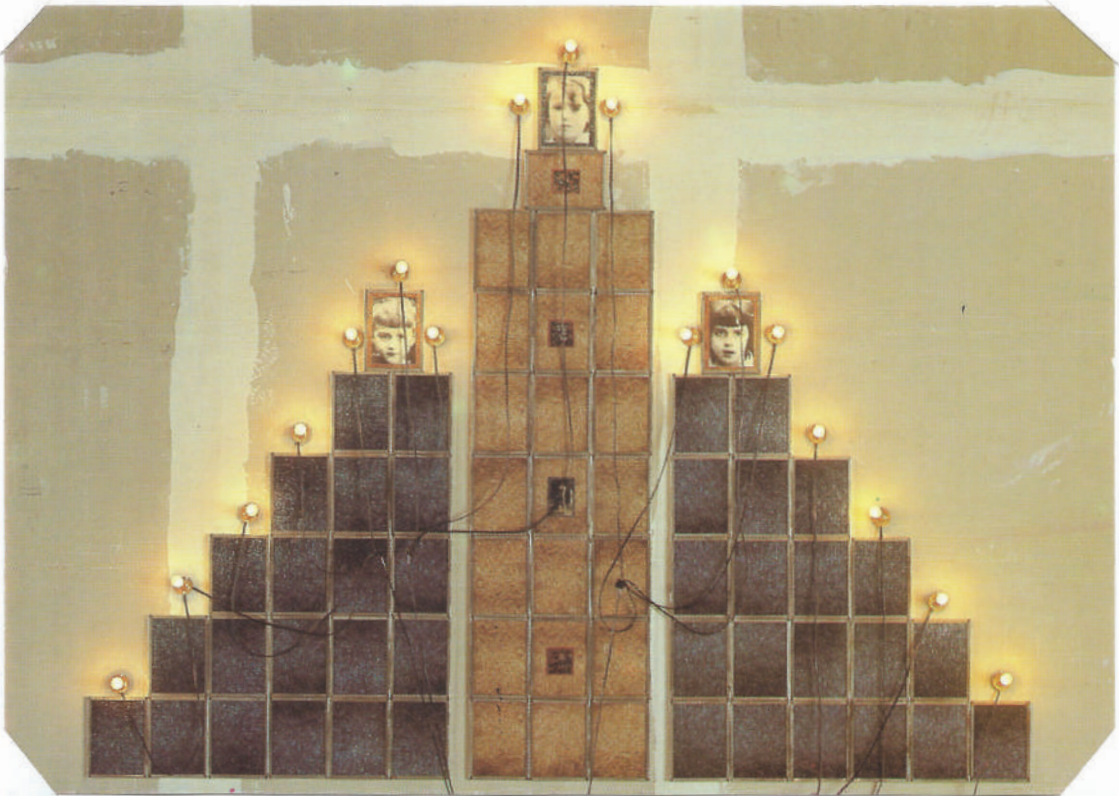
Beaucoup plus que les autres artistes, on est comme des saints isolés au sommet d'une montagne, et qui de temps en temps disent un mot. Le système d'approche et de reconnaissance des artistes est très proche du système religieux, de la relique, de l'objet touché.

Alain Neddham — Oui, et la crédibilité est liée au fait d'être exemplaire, et c'est pourquoi il y a de nombreux artistes qui se sont contentés pendant des années de reproduire la même action, de faire toujours la même forme, de répéter sans cesse la même action picturale, un peu comme des illuminés, des jeûneurs, des stylites qui passaient leur vie au sommet d'une colonne.

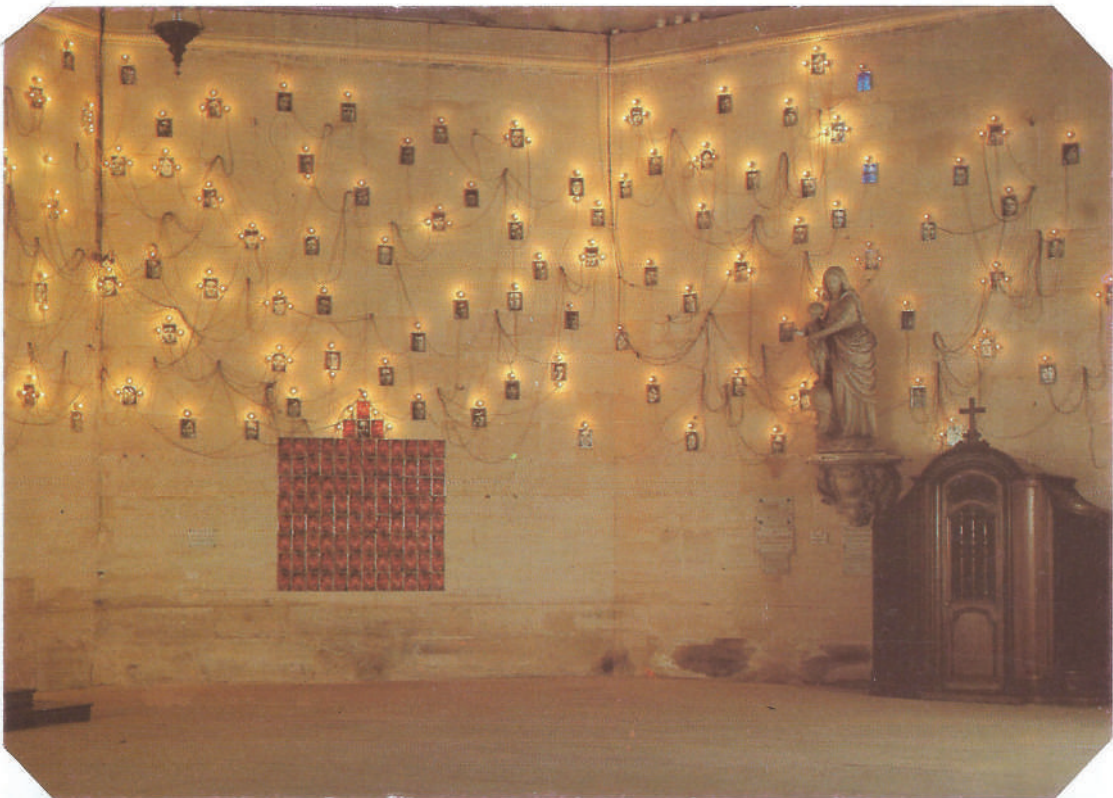
Christian Boltanski — Je pensais récemment à Warhol et à Beuys, et je me disais que tous les deux, à leur façon, étaient des saints. Ils ont mené des vies de saints, des vies exemplaires. Pour beaucoup de gens qui connaissent leur vie autant que leur œuvre, ce sont des exemples. Quand je dis une vie exemplaire, je veux dire une vie sur laquelle on peut raconter des histoires. Et c'est cela qui rend leur œuvre si importante.



Ombre, 1986.



Monument, 1985.
Collection Musée d'art contemporain de Nîmes.



Leçons de ténèbres, 1986.
Chapelle de la Salpêtrière

Matériaux danse et texte

Textes dits par les danseurs (en 1993)

Il y a eu plusieurs versions des textes entre la répétition générale du 23 juin 1987 et la reprise en 1993. À l'origine, les textes étaient plus longs, et chacun était dit successivement par plusieurs voix, les danseurs étant placés à différents étages de la façade du musée. Ci-dessous la dernière version. Les titres ne sont plus énoncés.

1 – (« Une place en Hollande »), écrit par Michèle, dit par Bernard

Elle est vaste, encadrée par une grande église d'un côté, et de l'autre par des maisons.

Cette place est vraiment plate. Très large devant, elle semble se réduire vers le fond.

Le soleil vient du côté droit. On voit les ombres de l'église et des maisons se profiler sur la place. On voit l'ombre des personnages.

Les maisons sont serrées et leurs façades se découpent en escaliers. On sent la brique rose.

Il y a quelques personnages sur cette place qui se promènent nonchalamment.

On dirait un dimanche après-midi. Ils ont l'air bien habillés. Ils ont des chapeaux. Presque tous les personnages ont des chapeaux. Des tricornes.

2 – (« Marine »), écrit et dit par Sonia

Soleil couchant par un temps de brouillard. Grand calme. Sur le devant, au milieu, des pêcheurs retirent de la mer leurs filets. À gauche, une chaloupe, à sec, sous des rochers.

Sur la droite, il y a un chemin avec plusieurs figures : un pêcheur, coiffé d'un bonnet rouge, causant avec une paysanne en chapeau de paille ; deux paysans menant des ânes, un piéton, portant besace, etc.

3 – (« Plivicé »), écrit par Bernard et Michèle, dit par Catherine

Il y a quelques personnages, sur cette place, qui se promènent nonchalamment. On dirait un dimanche après-midi.

Ils ont des chapeaux. Presque tous les personnages ont des chapeaux. Des tricornes.

On distingue bien leurs mains fines, l'index doucement levé.

Un homme fume dans l'ombre.

4 – (« Le pont »), écrit par Claire, dit par Dominique

Le soleil vient du côté droit.

On voit les ombres de l'église et des maisons se profiler sur la place.

Sur la droite, il y a un chemin, avec plusieurs figures : un pêcheur, coiffé d'un bonnet rouge, causant avec une paysanne en chapeau de paille, deux paysans menant des ânes, un piéton portant besace, etc.

5 – (« Le goûter champêtre »), écrit par Claire, dit par Rita

Il y a quelques personnages qui se promènent nonchalamment. On dirait un dimanche après-midi.

Des femmes ont ôté leur chapeau. Certaines sont coiffées de telle manière que l'on voit paraître une oreille, dans leurs cheveux.

On distingue bien leurs mains fines, l'index, doucement levé.

Un homme fume dans l'ombre.

- 6 – (**« Dans le désert américain »**), écrit par Sarah et Sonia, dit par Rita
Si l'on est allongé par terre, de l'autre côté des rails, on voit la maison surgir en plein ciel.
Il n'y a pas d'horizon.
La présence des rails est inexplicable.
Ils sentent la rouille.
C'est une maison légère, en bois, mais très élégante.
Elle a pris la couleur du ciel, jaune, et bleu.
Elle a l'air de gâteau, de fantôme, de décor.
Les nombreuses fenêtres, sans persiennes, semblent aveugles.
Le toit de la tour a la forme d'un vase renversé.
- 7 – (**« Une place de Hollande »**), écrit par Michèle, dit par Juan
Elle est vaste, encadrée par une grande église d'un côté, et de l'autre par des maisons.
Cette place est vraiment plate. Très large devant, elle semble se réduire vers le fond.
Le soleil vient du côté droit. On voit les ombres de l'église et des maisons se profiler sur la place. On voit l'ombre des personnages.
- 8 – (**« La jetée aux séchoirs »**), écrit par Orazio et Catherine, dit par Fabrice
Sur la mer. Sur une jetée...
On dirait un dimanche après-midi. Il y a quelques personnages qui se promènent nonchalamment.
Il y a du vent. Le linge étendu prend des formes particulières.
On dirait des fantômes, des nuages.
La mer n'est pas très agitée. Le temps va changer.

Tableaux du musée Fabre de Montpellier
ayant servi à l'écriture des textes dits par les danseurs



Gerryt Berckheyde, *Vue du grand marché et de l'église Saint-Bavon à Haarlem*, 1690.
Coll Musée Fabre, Montpellier
Texte dit par Bernard Glandier : « Une place en Hollande »



Claude-Joseph Vernet, *Marine*, vers 1750. Coll. Musée Fabre, Montpellier
Texte dit par Sonia Onckelinx : « Marine »



Gustave Courbet, *Le pont d'Ambrussum*, 1857. Coll. Musée Fabre, Montpellier
Texte dit par Claire Chancé (en 1987, supprimé ensuite) : « Le Pont »



Auguste Barthélémy Glaize, *Olim, souvenir des Pyrénées. Le goûter champêtre*, 1851.
 Coll. Musée Fabre, Montpellier
 Texte dit par Claire Chancé : « Le goûter champêtre »



Edward Hopper, *House by the Railroad*, 1925. Coll. MOMA, New York
 Texte dit par Claire Chancé : « Dans le désert américain »



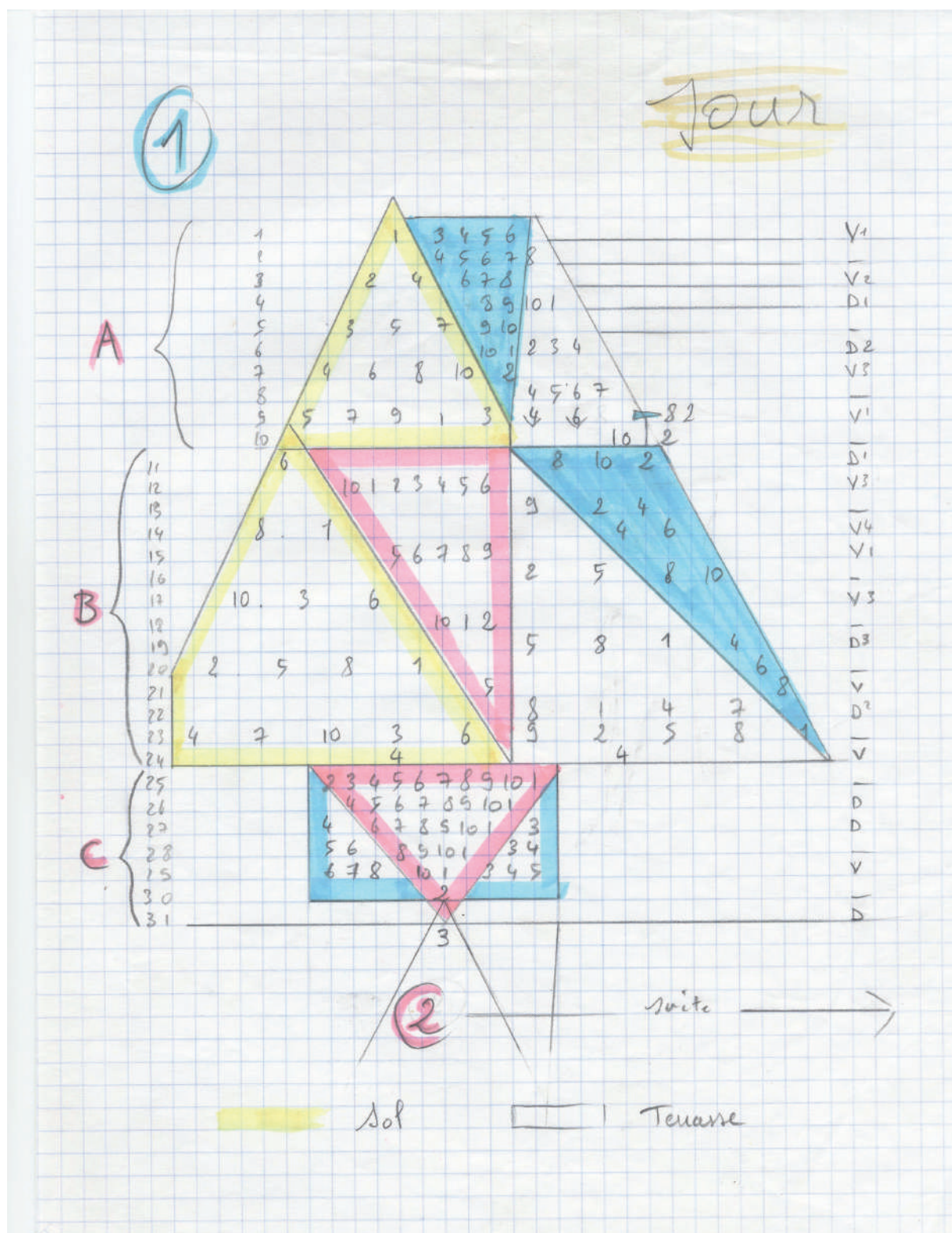
Bernard Glandier, 1987. Photo Christian Ganet, DR.

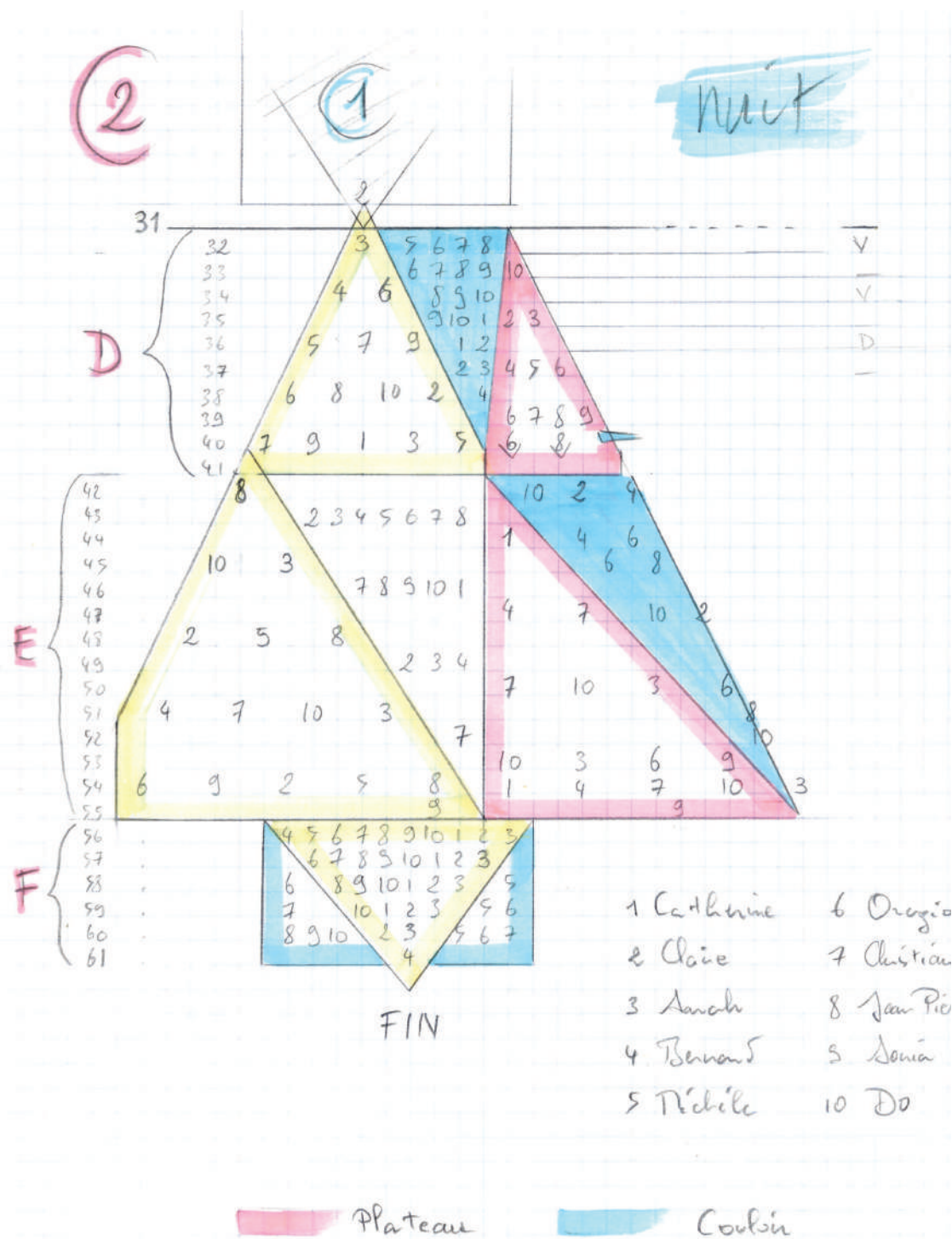
Notes de chorégraphie

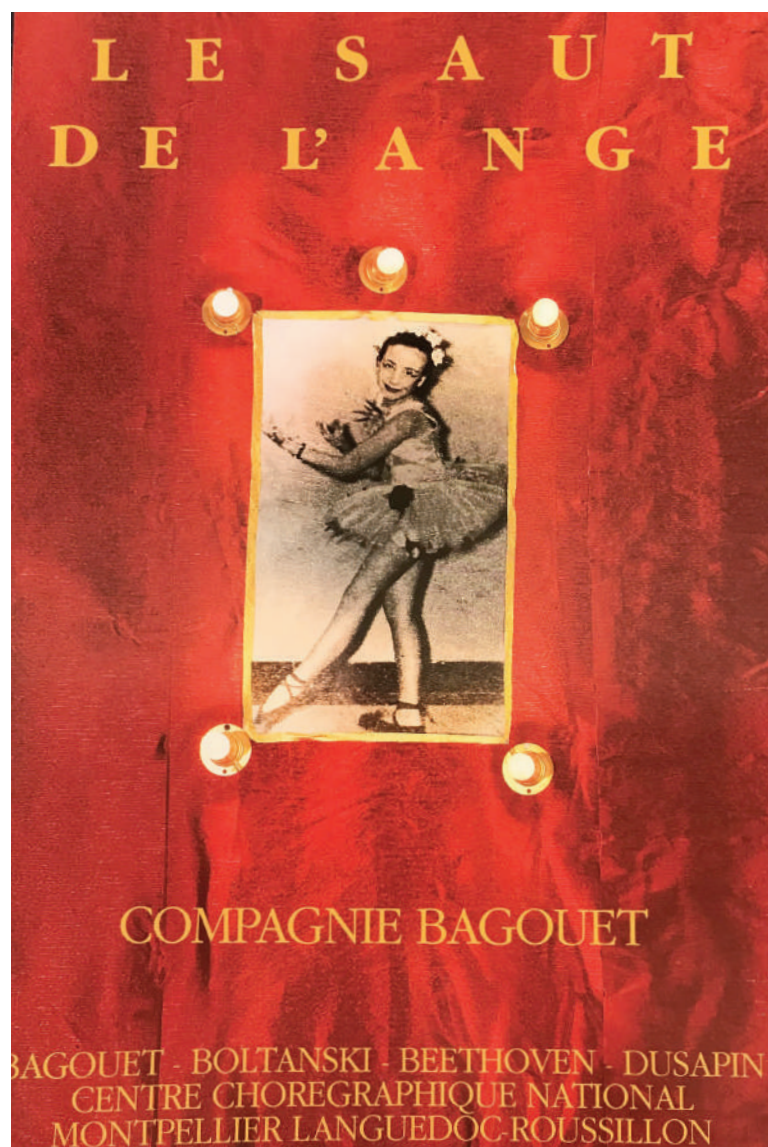
Graphiques dessinés par Dominique Bagouet, où il a réparti chaque danseur (numéroté de 1 à 10, les prénoms sont sur le graphique « Nuit ») dans les différents espaces de jeu, dans une suite de 31 séquences.

Les lettres V et D à droite des graphiques symbolisent les extraits musicaux : variations de Beethoven et morceaux de Pascal Dusapin.

Le spectacle commençant alors qu'il faisait encore jour, ce n'est qu'à la nuit (2^e graphique) que les danseurs montaient sur le « plateau », ou podium, installé côté cour.



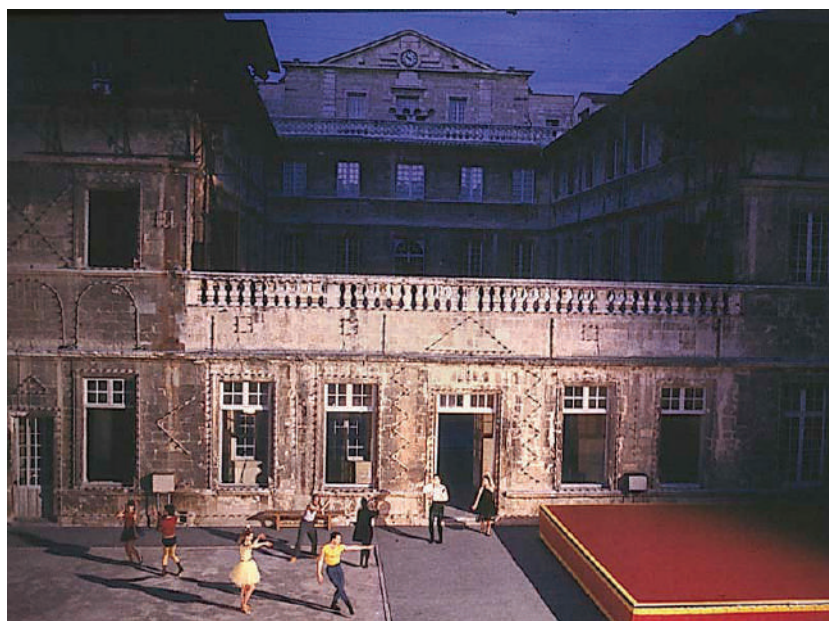




Affiche du spectacle *Le Saut de l'ange* réalisée par Christian Boltanski.

Décors et costumes

Scénographie de Christian Boltanski pour la cour Jacques Cœur à Montpellier
Photos Marc Ginot, DR.



Costumes



Séance d'essayage au studio de la Compagnie Bagouet.



1



2



3



4

Costumes de :

1. Sonia Onckelinx
2. Claire Chancé
3. Catherine Legrand
4. Michèle Rust. Robe créée par Maritza Gligo, velours noir et tulle.

Tous les costumes de la Compagnie Bagouet sont déposés au Centre national du costume de scène à Moulins.



« Danse des zoulous », Michèle Rust, Sarah Charrier, Bernard Glandier, Catherine Legrand, Jean-Pierre Alvarez, Christian Bourigault. Photo Christian Ganet, DR.

La technique

Notes techniques sur la création

Le décor

Pour *Le Saut de l'ange*, l'espace de la cour Jacques Cœur a été un véritable point de départ, la place où tout allait se passer.

Ensemble, le peintre et le chorégraphe ont revisité le lieu et investi les différents espaces, la façade, le balcon, les fenêtres, le sol, le sens de la pièce est né de là.

La danse sera tout terrain, la scénographie éclatée sur trois espaces bien différenciés, le sol en ciment de la cour, un grand podium à l'esthétique foraine rouge et jaune posé à même le sol et une grande passerelle bordée d'une balustrade qui constitue une sorte d'arrière-plan surélevé.

L'idée maîtresse est de travailler les séquences séparément, en portant sur elles un regard de type cinématographique, travaillant tous les gros plans et les plans d'ensemble.

Les danses vues simultanément composent un ensemble qui garde un caractère grandiose mais l'échafaudage est précaire et le bricolage reste à la vue du public.

Dans cet esprit, Christian Boltanski dit du décor du *Saut de l'ange* qu'il « est une sorte de décor inexistant ». L'aménagement de la cour Jacques Cœur, qu'il réalise, reste simple mais très radical. Des centaines d'ampoules décoorent l'encadrement des fenêtres et des portes et soulignent le dessin de la façade qui est, en fait, la toile de fond du spectacle.

L'aménagement avec ces petites lampes a un côté décoration de Noël, une monumentalité dérisoire.

Le dispositif sonore

Tout comme pour le reste de la scénographie, l'équipement puissance et diffusion est entièrement à vue et doit finir par être complètement oublié.

L'obstacle majeur étant de resserrer l'image stéréophonique un peu trop étirée par les 26m d'ouverture du plateau, et l'impossibilité d'un Cluster central à la face, trop gênant pour les grosses sources lumineuses.

S/y, œuvre de Pascal Dusapin, constitue l'axe central de diffusion, une colonne vertébrale sonore dans le plan face/lointain.

Cette pièce est en effet diffusée sur un cluster lointain de 6 MSIC NEXO et 2 MSIW piqués vers le bas, afin d'homogénéiser la répartition du son sur le plateau.

Un cluster de compression Toa à l'esthétique très « boltanskienne » vient, sur une variation répétitive, ajouter une couleur en remontant le haut du spectre.

Le duo piano-violoncelle est diffusé de manière ponctuelle et étroitement liée avec l'action.

La progression est jardin/cour, puis lointain/face avec diffusion aux deux-tiers du spectacle sur les enceintes du cadre.

Cette charnière constitue un contrepoint, une symbolique d'un son de « répétition » à un son de spectacle plus large et enveloppant.

Pour ce faire, 2 MSIV NEXO au sol en plan médian Jardin, 4 PC 212 NEXO sous le praticable avec un son filtré et très corrigé en raison d'une bâche tendue autour du praticable et au cadre 12 SI NEXO en système actif avec processeur SIMKIP NEXO.

La diffusion des voix est assurée de manière très ponctuelle par un cluster de PC 212 NEXO juste au-dessus du speaking, au travers d'un micro statique C451 choisi après de nombreux essais.

La lumière

L'utilisation de grosses sources s'est imposée dans l'élaboration de l'éclairage, permettant de travailler sur une direction majeure de lumière et d'y subordonner, tout en conservant l'effet, la coloration des ombres.

Laurent Matignon s'est attaché à épurer sans cesse, peu de couleurs, mais des correcteurs 205, 202, afin de jouer sur la palette des blancs et des halogènes à 100% pour conserver leur température de couleur.

Moins de projecteurs mais tous exploités au maximum, telle était aussi la contrainte d'une scénographie entièrement à vue.

Laurent Matignon a gardé très fortement ancrées les installations de Christian Boltanski où l'œil se focalise sur un petit personnage suspendu, oubliant complètement la source apparente et ses multiples réflexions.

La lumière se perd hors du décor et se noie, laissant aux danseurs le soin de marquer leur propre espace.

Le rythme très fluide du Saut de l'ange est encore accentué par une conduite aux balances très longues, ancrées dans la durée et toujours un peu « derrière » l'événement chorégraphique.

Cela rapproche le spectacle d'une notion Espace/Temps « Fellinienne » le laissant s'inscrire dans une durée qui n'a pour limite que l'idée que l'on s'en fait.

Texte de Laurent Gachet, directeur technique de la Compagnie Bagouet

La presse

DE L'ÉTÉ **DANSE**

LA PERFO-DANSE

MONTPELLIER: Ebranlé par la bimbelerie exposée par le peintre Christian Boltanski de sa dernière création. Il font ensemble ce soir le « Saut de l'ange », cour Jacques

Un matin d'automne, il se retrouva sans trop savoir pourquoi devant la porte de la chapelle de la Salpêtrière, boulevard de l'Hôpital à Paris. Dominique Bagouet acquit la notoriété notamment avec deux chorégraphies intitulées *Assai* et *le Crawl de Lucien*. Mais ce jour-là, ni la danse ni la célébrité ne pouvaient lui être d'un grand secours. Il entra. A l'intérieur, il découvrit les *Leçons des ténèbres*, une exposition de Christian Boltanski, artiste fort éloigné de préoccupations chorégraphiques. Qu'est-ce que Bagouet venait chercher en ces lieux ? Le savait-il lui-même ? Toujours est-il qu'il se heurta d'abord à l'intransigeance du gardien. « Non, Monsieur, c'est fermé ! »

Il faut croire que les danseurs ont probablement un pouvoir de séduction puisque le fonctionnaire perdit un peu de son zèle. Bagouet appuya sur les interrupteurs et la lumière fut. Elle fut tellement que le visiteur se trouva ébloui par le spectacle de la bimbelerie boltanskienne artistiquement accrochée aux murs de la chapelle. Ebranlé par cette révélation, le chorégraphe se hasarda à rencontrer le plasticien. L'autre, retors comme pas un, eut, paraît-il, les mots qu'il fallait pour l'accueillir : « Il m'a raconté des choses épouvantables. En plus, il a tenu à me montrer ce qu'il savait faire en danse acrobatique. Pour moi, il a mimé la danse. Une horreur ! »

Une période de discussions emballées s'engagea dès lors. Il semble que l'un et l'autre avaient beaucoup de

choses à se dire. « Il me faut avouer, dira Bagouet, que deux ou trois fois je restai effondré. Je me disais alors : à quoi bon la danse, à quoi bon vouloir faire un spectacle ? Finalement, chacun de nous est sorti de ses propres ténèbres. Ses œuvres à lui ne bougent jamais. Or, il a commencé à s'intéresser au mouvement sans soupçonner que c'était déjà de la danse. J'ai essayé de lui faire voir que seule nous différenciions notre relation au temps : une œuvre plastique, le public la gère comme il veut. Un spectacle, le spectateur le subit, qu'il le veuille ou non. Ce titre, le Saut de l'ange, c'est Boltanski qui l'a trouvé. Il ne lui restait plus qu'à venir avec moi renifler la cour Jacques-Cœur à Montpellier. Mais le ton qui avait, entre nous, prévalu jusque-là n'avait pas changé. Sur place, Boltanski me soufflait : "Ce théâtre, ça fait

trop festival. Tu vas encore nous faire des kilomètres de chorégraphie." Naturellement, Boltanski n'a pas produit un seul centimètre de chorégraphie. Cela reste ma cuisine. Cependant, je ne peux pas nier que je me suis placé sous influence. »

La musique est choisie : de petites variations très courtes que Beethoven a écrites sur le thème de la *Flûte enchantée* de Mozart. Puis, Dusapin (Pascal), à qui l'on doit déjà la musique d'*Assai*, précédente chorégraphie de Bagouet, a donné huit pièces pour trombone, instrument de la nostalgie. Enfin, Alain Neddard, avec lequel Bagouet avait déjà tâté du texte (cf *Mes amis* d'Emmanuel Bove, création donnée au TNP avec le comédien Gérard Guillaumat), a conçu pour le

Saut de l'ange un texte qui doit fonctionner comme « un décor parlé ». Enfin, il fut décidé – en accord avec le balancier qui, du croyant à l'hérétique, rendait possible le passage du profane au sacré – que la pièce serait donnée du crépuscule à la nuit noire, prise entre chien et loup.

Certainement, cela plut au fabricant de pacotille qu'est Christian Boltanski, à cet oiseau de malheur, faux prophète et vrai malin génie. Le chorégraphe, quant à lui, aura enfin trouvé son Faust en la personne de cet artiste chanteur du sublime dérisoire. La danse, entre les deux, joue sans doute à être Marguerite. Celle pour l'amour de qui l'on se damne.

Brigitte PAULINO-NETO
et Hervé GAUVILLE

Le peintre, ange noir du chorégraphe

« Que ce soit minable » a été le leitmotiv de Boltanski. Bagouet n'a pas pris la fuite. Miracle. Entretien avec le mauvais génie.

Jusqu'à Bagouet, j'ignorais tout de la danse contemporaine. A l'exception de Pina Bausch, si tant est que l'on puisse considérer cela comme relevant de la danse. Je suis, me semble-t-il, condamné à lui rester im-

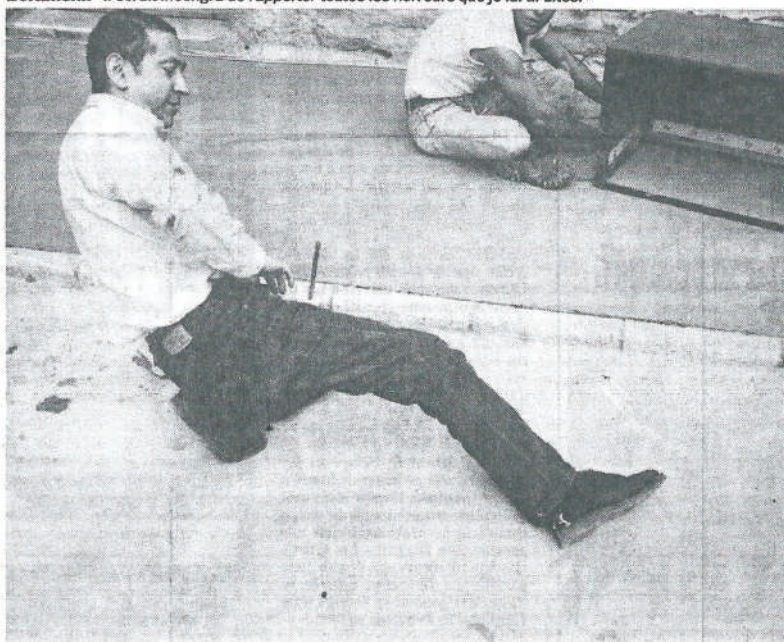
perméable. D'abord, je suis résolument fermé à la musique. Du genre à mettre du Mozart à plein tube, comme le ferait un gosse de dix-huit ans. Alors, seulement, je suis capable de pleurer d'émotion, mais il faut bien

avouer que je n'y comprends rien. Il n'empêche que je m'interroge. Simple-ment, les questions que la danse soulève chez moi sont loin d'être de celles dont se soucie le chorégraphe : pourquoi en est-il des gens capables d'éprouver du plaisir à voir une danseuse en tutu ? Pourquoi cela concerne-t-il souvent les vieux messieurs ? Ce plaisir, ne serait-il pas, par hasard, de nature purement sadique ?

« A ce titre, évidemment, il pourrait bien se faire que la danse m'intéresse. Dans le rapport qui, chez elle, s'entretient du sujet à l'objet, il y a quelque chose qui s'apparente à ce qu'il est nécessaire de produire pour qu'advienne le sujet érotique. Toutes ces situations scabreuses où le sujet consent à devenir objet sans abdiquer tout à fait de sa nature de sujet. Par exemple, les danseurs me donnent le sentiment d'être tout à fait interchangeables. Sans doute pour paraître encore plus automate et atteindre au fabuleux statut de la machine souffrante. D'où le plaisir des vieux messieurs.

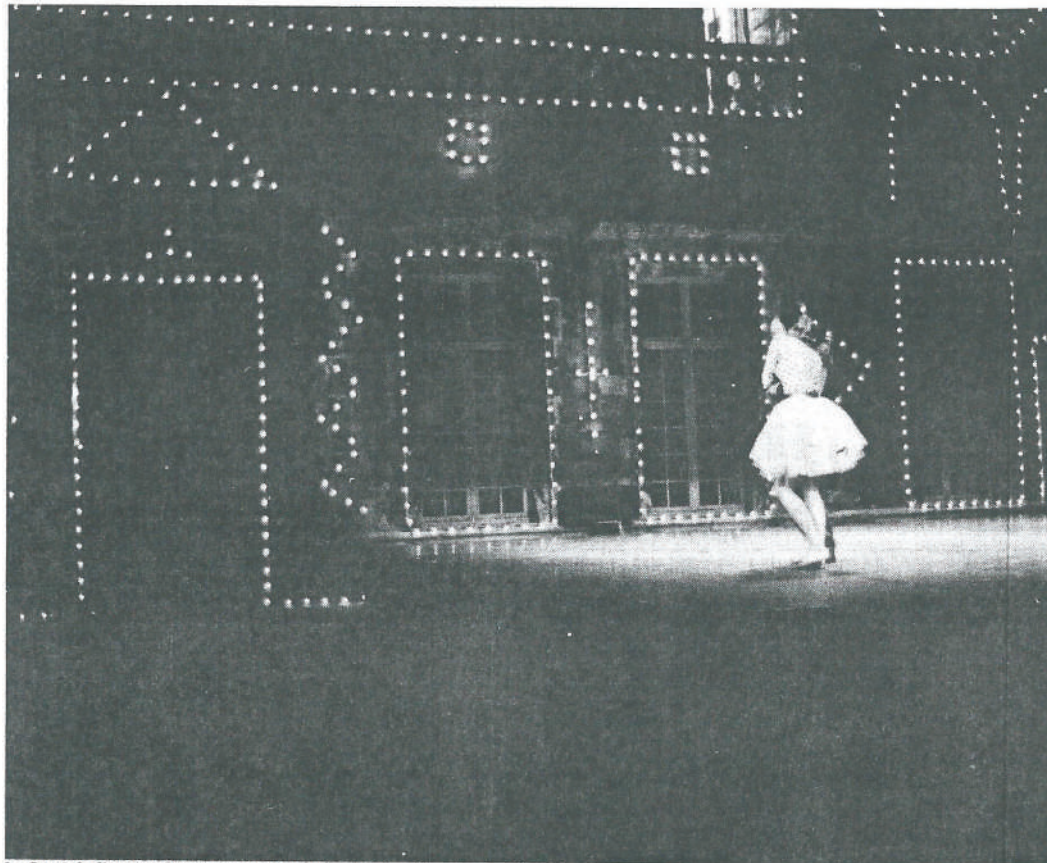
« Selon toujours ce que j'ai pu en voir, les danseurs sont une espèce d'esclaves. Sous la direction d'un maître de ballet, ces gens-là travaillent près de huit heures par jour. Ne me dites pas que ce n'est pas une relation bizarre. C'est physiquement très dur. Du matin jusqu'au soir, le corps doit se plier aux ordres. Le maître de ballet jouit, sans entraves, du pouvoir de réclamer : « Trois grands sauts puis vous retombez rudement sur le sol » et de se faire obéir. Une merveille ! Du coup, à cause de cette obéissance absolue et de la performance obtenue, les danseurs m'ont paru se situer quelque part,

Boltanski. « Il serait incongru de rapporter toutes les horreurs que je lui ai dites. »



BAGOUET-BOLTANSKI

à la Salpêtrière, en automne dernier, le chorégraphe Dominique Bagouet l'a sollicité pour le décor Cœur. Entre chiens et loup, la première nuit des festivals.



Le Saut de l'ange. « Tu vas encore nous faire des kilomètres de chorégraphie. »

entre le petit chien et l'enfant mongolien.

« Quoique je sois resté très extérieur à tout cela, j'ai pu observer qu'ils sont, entre eux, extrêmement câlins. Ils se touchent sans arrêt. Dans les périodes de repos, ils s'agitent, ils frétilent. Des

chiots! En outre, il m'a paru remarquable de constater qu'un danseur ne marche pas comme tout le monde. Pour ce faire, un code lui est nécessaire. Il vous oblige à convenir que ce qu'il fait c'est de la danse.

« Très vite, j'ai eu de l'amitié pour Bagouet. Je ne lui ai pas caché que

j'avais la danse en horreur. Classique ou contemporaine. C'est un garçon intelligent. Il ne s'est pas formalisé. Il serait difficile, peut-être même incongru, de vous rapporter toutes les horreurs que je lui ai dites. Sans doute cela le troublait-il, mais je demeure certain qu'il ne détestait pas ce trouble. Sur les

cinquante idées idiotes que j'ai pu formuler, il en a retenu certaines puis, les ayant ingurgitées, digérées, rocrachées, il a construit son ballet. Il en a fait sa chose.

« Pendant ce temps-là, je m'efforçais de vaguement comprendre ce que c'est que la danse. Je crois que je n'ai

toujours pas compris. C'est un art qui, décidément, me reste très étranger. Une chose, néanmoins, reste pour moi intéressante, c'est le cas Bagouet. C'est un danseur contemporain de formation classique. Je n'aime pas beaucoup les notions de progrès en art, mais il faut bien convenir que toute son histoire de l'art est traversée par des changements, des évolutions lentes mais perceptibles. Dans le domaine de la peinture, ce sont des choses très facilement lisibles. Dans le domaine de la danse, le poids du travail corporel est si lourd et si éprouvant que les évolutions paraissent moins spectaculaires.

« Pour le comprendre, il suffit de rappeler que pour devenir danseur, Bagouet est entré dans une institution dès l'âge de treize ans. Par force, il a, comme tout danseur, acquis très tôt une formation qui rend plus lente que chez tout autre forme d'expression artistique l'évolution des concepts chorégraphiques. Pourtant, ce que fait Bagouet pour le ballet me paraît, compte tenu de ce dont ce milieu est fait, être une révolution. Généralement, les artistes se ferment à ce qui est étranger à leur univers. Bagouet, au contraire, a exigé d'en sortir et il s'est efforcé d'écouter quelqu'un qui venait d'ailleurs. Et même d'un ailleurs très lointain. Par exemple, il y a dans cette pièce du Mozart réécrit par Beethoven. Je lui ai proposé de faire diffuser ça par haut-parleurs, comme dans une fête foraine. Il ne s'est pas fâché. Il aurait pu. J'imagine que, souvent, j'ai dû, par ignorance, lui proposer des choses qui étaient déjà faites. Or, à aucun moment il n'a succombé à la tentation de se dire: « On est vraiment trop différents. Je renonce. » C'est tout juste s'il n'a pas réussi à me convaincre qu'une relation entre un peintre et un chorégraphe est possible en dehors de toute considération de talent.

« Si j'ai bien compris, ce ballet se déroule dans un extérieur. Entre jour et nuit. Le bâtiment où cela doit se produire est beau. La part visible de ce que j'y ai fait est extrêmement modeste: de petites lampes fonctionnant selon des intensités différentes. Disons que j'y ai joué le rôle d'un décorateur. Ce mot devant être compris dans le

VO: UGC NORMANDIE-UGC ODEON-CINE BEAUBOURG LES HALLES-UGC ROTONDE-VF: UGC MONTMARTRE-UGC BOULEVARDS-UGC GODELINS-UGC CONVENTION-UGC LYON BASTILLE
LES IMAGES-CYRANO VERSAILLES.

entre le petit chien et l'enfant mongolien.

« Quoique je sois resté très extérieur à tout cela, j'ai pu observer qu'ils sont, entre eux, extrêmement câlins. Ils se touchent sans arrêt. Dans les périodes de repos, ils s'agitent, ils frétilent. Des chiots ! En outre, il m'a paru remarquable de constater qu'un danseur ne marche pas comme tout le monde. Pour ce faire, un code lui est nécessaire. Il vous oblige à convenir que ce qu'il fait c'est de la danse.

« Très vite, j'ai eu de l'amitié pour Bagouet. Je ne lui ai pas caché que j'avais la danse en horreur. Classique ou contemporaine. C'est un garçon intelligent. Il ne s'est pas formalisé. Il serait difficile, peut-être même incongru, de vous rapporter toutes les horreurs que je lui ai dites. Sans doute cela le troublait-il, mais je demeure certain qu'il ne détestait pas ce trouble. Sur les cinquante idées idiotes que j'ai pu formuler, il en a retenu certaines puis, les ayant ingurgitées, digérées, recrachées, il a construit son ballet. Il en a fait sa chose.

« Pendant ce temps-là, je m'efforçais de vaguement comprendre ce que c'est que la danse. Je crois que je n'ai toujours pas compris. C'est un art qui, décidément, me reste très étranger. Une chose, néanmoins, reste pour moi intéressante, c'est le cas Bagouet. C'est un danseur contemporain de formation classique. Je n'aime pas beaucoup les notions de progrès en art, mais il faut bien convenir que toute son histoire de l'art est traversée par des changements, des évolutions lentes

mais perceptibles. Dans le domaine de la peinture, ce sont des choses très facilement lisibles. Dans le domaine de la danse, le poids du travail corporel est si lourd et si éprouvant que les évolutions paraissent moins spectaculaires.

« Pour le comprendre, il suffit de rappeler que pour devenir danseur, Bagouet est entré dans une institution dès l'âge de treize ans. Par force, il a, comme tout danseur, acquis très tôt une formation qui rend plus lente que chez tout autre forme d'expression artistique l'évolution des concepts chorégraphiques. Pourtant, ce que fait Bagouet pour le ballet me paraît, compte tenu de ce dont ce milieu est fait, être une révolution. Généralement, les artistes se ferment à ce qui est étranger à leur univers. Bagouet, au contraire, a exigé d'en sortir et il s'est efforcé d'écouter quelqu'un qui venait d'ailleurs. Et même d'un ailleurs très lointain. Par exemple, il y a dans cette pièce du Mozart réécrit par Beethoven. Je lui ai proposé de faire diffuser ça par haut-parleurs, comme dans une fête foraine. Il ne s'est pas fâché. Il aurait pu. J'imagine que, souvent, j'ai dû, par ignorance, lui proposer des choses qui étaient déjà faites. Or, à aucun moment il n'a succombé à la tentation de se dire : « *On est vraiment trop différents. Je renonce.* » C'est tout juste s'il n'a pas réussi à me convaincre qu'une relation entre un peintre et un chorégraphe est possible en dehors de toute considération de talent.

« Si j'ai bien compris, ce ballet se déroule dans un extérieur. Entre jour

et nuit. Le bâtiment où cela doit se produire est beau. La part visible de ce que j'y ai fait est extrêmement modeste : de petites lampes fonctionnant selon des intensités différentes. Disons que j'y ai joué le rôle d'un décorateur. Ce mot devant être compris dans le sens que lui accordent les magazines au moment de Noël.

Le plus difficile pour un peintre, c'est de rester seul, chez soi, à ne rien faire d'autre que de penser peinture. La tentation pour lui, c'est de céder à l'envie de « faire des choses ». Travailler avec Bagouet, c'est quand même mieux que de se faire du souci. Si l'on ajoute à cela que Bagouet est vraiment quelqu'un de bien et que, là-bas, à Montpellier, il fait beau, il fait chaud, alors on comprendra peut-être que j'ai eu des faiblesses.

« Le reste est incompréhensible. Moi, je suis plutôt un peintre figuratif. Lui, si j'ai bien compris, ne raconte pas l'histoire. Je suis, de mon côté, assez peu doué pour entreprendre autre chose que ce que je fais d'ordinaire, qui reste de l'ordre du privé et requiert une certaine solitude. Or, la danse, c'est tout de même de l'ordre du spectaculaire. Mon seul leitmotiv a été, aura été tout au long : que ce soit minable : musique minable, costumes minables, danse minable. Or, Bagouet n'a pas pris la fuite. Il m'arrive même de me demander si, pour cette occasion, je n'ai pas été complètement rêvé par lui. »

Propos recueillis par
B.P.-N

F E S T I V A L S

DE L'ÉTÉ

DANSE, MUSIQUE CLASSIQUE

PAR DESSOUS LA JAMBE



Bagouet au bulldozer

De la dernière création de Dominique Bagouet, *le Saut de l'ange*, on retiendra d'abord une sortie intempestive du maire de Montpellier, Georges Frêche, dès le début de la représentation. Monsieur le maire aimant à suivre en personne le bon déroulement de son Festival était simplement parti pour faire taire de trop bruyants volleyeurs. Ce pas de deux fort remarqué n'était pas, on l'imagine, de la danse. Mais ce volontarisme culturel a du bon. Il porta. En revanche, il n'eut aucun effet sur les oiseaux piaillants manifestant leur affolement dès la tombée du jour au-dessus de la cour Jacques-Cœur. Tel était le désir du chorégraphe que sa pièce commençât au crépuscule pour se dérouler jusqu'à la nuit noire.

On retiendra aussi la belle image d'une figure mobile projetée en ombres chinoises sur la façade du bâtiment et qui permettrait de reconnaître que Christian Boltanski a eu sa part dans la conception du spectacle. Mais ce n'est pas de la danse.

On retiendra encore le bel effet de ces ampoules fixées au fronton, à la ballustrade et au cadran des fenêtres de la façade, comme pour faire de ce lieu le bibelot d'un culte naïf. Ce n'est pas toujours de la danse. Il convient aussi de mentionner qu'un texte est dit par les danseurs de la compagnie Bagouet eux-mêmes se prêtant, bons enfants, à une dramaturgie conçue par Alain Neddard. Evidemment, ce n'est pas de la danse, et il faut bien avouer que ces textes ne parviennent pas à créer ce qui s'annonçait comme un « *décapré parlé expression* » et semblent superflus. Ce n'est pas faute, pourtant, d'avoir entièrement repensé le plateau. La scène aura été complètement dégagée, découvrant, côté jardin, un terre-plein de ciment, et révélant, côté cour, une estrade telle qu'on en dresse pour les distributions de prix. Outre que ce n'est pas toujours de la danse, cette transformation des lieux n'a pas paru indispensable. Le propos du chorégraphe contraignant les interprètes à passer du ciment au plancher n'est jamais clair. On s'interroge encore.

Pour ce qui touche à la danse (généralement), seule la perplexité règne. Il est vrai que l'on retrouve parfois les profils bien travaillés, les poignets cassés, les genoux fléchis, tous les éléments de précision de la technique Bagouet, ailleurs très convaincante. Mais le chorégraphe semble s'être engagé à corps perdu dans une entreprise de démolition de ses propres fondements chorégraphiques : les danseurs piaillent plus qu'ils ne dansent, ils ruent dans des brancards imaginaires. C'est une sarabande plus médiévale que baroque, dont on ne perçoit que très faiblement les intentions. Parfois, tel solo de Bernard Glandier, emballé comme un cheval fou, séduit. Une danse de

lutins ou de cabris débridés. On croit comprendre à ce moment que cette chorégraphie aurait valeur d'exorcisme. Mais la question reste alors : quel démon a piqué l'ange Dominique Bagouet, et comment expliquer qu'il se soit, de lui-même, placé si près d'un précipice ? Que nous réserve-t-il désormais qui permette de comprendre après coup si le sens exact de ce spectacle, volontairement traité au bulldozer ?

B.P.N.

LES FESTIVALS DE L'ÉTÉ



Pas une œuvre bouclée, une réflexion qui passe...

Bagouet et le démon du Midi

MONTPELLIER. « Le Saut de l'ange », la dernière création de Dominique Bagouet, a ouvert le festival. Fini de jouer au bon élève. L'ange mène une curieuse sarabande, laissant le public perplexe.

Le tout Lyon de la danse a débarqué, comme chaque été depuis la création du Festival Montpellier Danse, il y a sept ans déjà. A peine arrivé, Guy Darnet a laissé au vestiaire son costume Montana-maison de la danse pour sauter dans un bermuda, direction la plage. Annie Rostagnat, de la Fnac, toujours papillonnante, donne un coup de main en promenant joyeusement un micro lors de la première « Conversation » au forum Pétrarque. Michèle Luquet rêve du mode de vie de son « patron » de la maison de la danse, et Roger Méguin, malgré son torticolis, a rempli sa voiture pour un aller-retour express. Avec Jean-Paul Montanari, directeur du festival, et son regard malicieux de voyante de la danse, les Lyonnais venus à Montpellier abandonnent leur esprit de coterie de famille. Ils retrouvent, intact chez lui, ce goût de la fronde aristocratique si particulier à l'équipe de Gironès, au Huitième, où Montanari a fait ses premières armes, un joli sens du politique, une façon gracieusement perverse de s'occuper du pouvoir avec amour.

C'est une création de Dominique Bagouet, le *Saut de l'ange*, qui a ouvert ce Festival 87. Après sa collaboration avec le musicien Pascal Dusapin pour *Assai*, présenté à la dernière Biennale de la danse de Lyon, le chorégraphe a

fait appel cette fois-ci au plasticien Christian Boltanski. La cour Jacques-Cœur, utilisée généralement comme une scène ordinaire de plein air, a trouvé avec Boltanski une toute autre dimension.

L'espace est totalement éclaté et, à la faveur de l'humour énergique qui a guidé le travail, la cour devient une place de village. Le plasticien s'est improvisé maire de la commune et a installé un podium genre Ricard pour radio crochet, face à une piste de danse pour fêtes votives. Quant à l'immense mur du bâtiment, transformé en un gros gâteau d'anniversaire, il étincelle de mille lampions.

Dans ce décor insistant qui mêle la dérision à la délectation du regard, Dominique Bagouet perd son côté bon élève. La copie ne sera pas aussi propre que dans *Assai*. Ceux qui ont coutume d'attendre de lui raffinement et bon goût français seront déçus. Le chorégraphe a échangé ses sages chemises blanches d'adolescent, dont raffolent ces dignes dames du milieu de la danse, contre un costume de monsieur Loyal. Son *Saut de l'ange* sent le cirque, la sciure. Pas de costumes de scène, des déguisements enfantins sortis d'une vieille malle, poussiéreuse et napolitaine.

Partout en même temps, sur le podium, sur la piste, sur le balcon qui domine la scène ou par les fenêtres du

bâtiment, la danse est totalement débridée. Cet éclatement dilue la tension dramatique et dérobe les appuis au regard des spectateurs. En mettant bout à bout ces danses simultanées, on obtiendrait sans doute plus de trois heures de spectacle. Dominique Bagouet ne choisit pas pour le spectateur, il ne désigne pas, à travers la chorégraphie ou les éclairages, le danseur à suivre. La danse entraîne le regard au-delà de la scène. Désacralisant l'idée du danseur muet, Bagouet introduit du texte, ni illustratif ni explicatif, pour ouvrir encore sur d'autres horizons. Comme les guides du musée Fabre, les danseurs décrivent des tableaux, traçant les esquisses d'un autre décor, d'un paysage raconté.

Dans ce spectacle, la danse est de passage. C'est un « saut » véritable pour Bagouet. Si ce *Saut de l'ange* conserve cette composition savante et cette écriture complexe propres au « style Bagouet », un vent de douce rébellion souffle sur le plateau. Comme des enfants turbulents, les danseurs se défoulent en piétinements, en sauts capricants. Et Dominique Bagouet sait s'amuser de lui-même. Il reprend ainsi plusieurs « solos » de filles, extraits de spectacles précédents, pour les mettre ensemble sur l'estrade, tandis qu'autour de cette scène d'album de famille, quatre danseurs les observent, comme quatre petits Bagouet.

Cela ne fait pas un spectacle convaincant, un summum de l'émotion. Ce n'est pas une œuvre « bouclée », mais comme l'ange de Boltanski qui se profile sur les façades de la cour Jacques-Cœur, c'est une réflexion qui passe. Et qui s'attaque à quelques vieux poncifs de la danse (même contemporaine) : la construction en *crescendo* jusqu'à la finale émotion, l'idée de centre et de symétrie, l'idée du décor soumis à la danse... Une douce fantaisie.

Marie-Christine VERNAY

L'ouverture du festival chorégraphique de Montpellier

Bagouet bouscule la danse

Avec le Saut de l'Ange, le Festival de danse de Montpellier s'est ouvert sur un saut périlleux, celui de Dominique Bagouet dans la cour Jacques-Cœur illuminée des mille et une ampoules de Christian Boltanski.

Curieusement avec la lettre B, le jeu est entré dans la programmation, apportant cette pointe d'épice qui met le cœur en fête. Boltanski, Bagouet, Brown puis encore Butô, baroque et bal. A tout seigneur, tout honneur : Dominique Bagouet, qui dirige à Montpellier le centre chorégraphique national du Languedoc-Roussillon, en avait assez de l'agencement conventionnel de ce haut lieu du festival qu'est la cour Jacques-Cœur. Y songeait-il lorsqu'il rencontra Christian Boltanski ? Le hasard fit bien les choses.

Fruit de leur collaboration tant sur le plan conceptuel que sur le plan pratique, *le Saut de l'Ange* désorganise l'espace, bouscule les habitudes et rend à la danse ses vertus premières : l'impétuosité, l'élan, le plaisir et la fragilité.

Moins abouti que le parfait *Assai* que Bagouet va reprendre les 9 et 10 juillet dans la cour des Ursulines, *le Saut de l'Ange* a ce côté abrupt mais déconcertant de la matière vivante. Avec ses envolées, ses chutes, ses piétinements, ses failles. Cela même qui pose question, fait cheminer la pensée et permet de découvrir les éléments premiers du spectacle : le lieu, l'espace, le sol, les danseurs. Un travail d'équipe auquel s'est joint Pascal Dusapin pour la musique assistée par Beethoven revisitant Mozart (*Variation pour*



« Le Saut de l'Ange » : des rythmes et des énergies nouvelles

piano sur un thème de la Flûte enchantée).

Il n'y manquait que la parole. Bagouet y a pensé en faisant décrire par ses danseurs sous la direction d'Alain Neddam des paysages de tableaux exposés au musée.

C'est à la tombée du jour que le spectacle commence et que l'une après l'autre s'ouvrent les fenêtres de la galerie bordant la cour. Des pas dans le couloir, des gestes furtifs, des mots saisis au vol et l'impression très douce d'être accueillis. Chacun y va de sa phrase, verbale ou chorégraphique, dans des costumes qui semblent avoir été choisis dans les malles du grenier. Sans y prendre garde, la danse a commencé.

Déportée sur la droite, la scène, entièrement tendue de rouge et d'or, est déserte. C'est

à côté, à même le ciment, que les danseurs vont et viennent, tâtant le sol avec prudence. Lentement le jour s'estompe apportant avec la nuit la dynamique du spectacle. Du sol brut de la cour les danseurs sont montés sur la scène. Différence de niveau, de couleur, de matière. Courir, sauter, frapper le plancher, découvrir des rythmes et des énergies nouvelles.

De simple, la danse devient complexe s'orientant vers une chorégraphie de groupe, vivante et colorée. Au sens du jeu très fort chez Dominique Bagouet se mêle la personnalité de chacun des danseurs. Assemblée, désassemblée, la danse se morcelle comme si, sans cesse, il fallait rompre le charme pour éviter de tomber dans le piège de l'artifice.

De ce morcellement qui rend l'instant fragile naissent quelques moments d'ennui. Un risque à prendre. La compagnie Bagouet en tout cas y a trouvé une nouvelle vitesse de croisière et un regain de liberté.

A côté des manifestations officielles, signalons la présence du festival Off danse parallèle, qui propose le travail de création de douze jeunes compagnies. Il a débuté avec l'excellent spectacle de synthèse entre l'image filmique qu'est la danse du groupe Dune. Viennent ensuite Muriel Bader, Michelle Ettori, Maïté Fossen, etc.

LISE BRUNEL

DANSE

Création du « Saut de l'ange », à Montpellier

Dominique Bagouet sans filet

*Régulièrement
le Festival de danse
de Montpellier
s'ouvre avec une création
de Dominique Bagouet.
Cette fois, le chorégraphe
prend de gros risques,
et Boltanski,
son mauvais ange,
le pousse carrément
dans le vide.*

Dominique Bagouet est rigoureux dans sa recherche, fantasque dans son imaginaire. Il est prêt à se laisser envahir par la contradiction, le doute et à retourner la situation contre lui. C'est ce qui s'est passé avec le *Saut de l'ange*, créé pour l'ouverture du septième Festival de danse de Montpellier.

Avec *Désert d'amour*, le *Crawl de Lucien*, *Fantasia simplice* et *Assai*, Bagouet a trouvé un style original, qu'on a pu qualifier par commodité de « baroque contemporain ». Saisi peut-être par la peur de se figer, le voici qui prend le risque de tout remettre en question. Et comme il s'agit de se produire dans la cour Jacques-Cœur, il imagine d'échapper à l'emprise solennelle du lieu en s'associant au plasticien Christian Boltanski totalement étranger de son propre aveu au domaine de la danse.

Boltanski a imaginé un décor ambigu. L'action se situe entre chien et loup, entre le rez-de-chaussée et la galerie du premier étage, entre une aire de jeu côté cour et un podium rouge côté jardin,

qui sera utilisé seulement à la nuit noire. Cet univers fantasque, irréel, est investi par des personnages burlesques : une ballerine, un hercule de foire, une danseuse espagnole, une sorte de Musidora... Pendant une heure et demie ils vont entrer, sortir et peupler la scène de petits tableaux impressionnistes coupés parfois de temps morts. Ils vont ponctuer l'espace de mouvements cocasses, secs et précis.

Très vite, il apparaît que l'influence du plasticien est la plus forte. Les danseurs ont pris l'apparence dérisoire de ces petits pantins qu'il suspend à des fils et projette dans la lumière. Créatures sans consistance ils s'adonnent à un rituel désuet où Dominique Bagouet, saisi d'une fièvre iconoclaste, casse et parodie sa propre manière. On reconnaît des traces empruntées au *Crawl de Lucien*, les bras en accent circonflexe d'*Assai* et autres signes détournés qui donnent l'impression d'une gestuelle détraquée. Les meilleurs moments se situent à la fin sur le podium où quelques danses bien composées amènent – non sans quelques références à Nijinsky – le fameux saut de l'ange.

Ce qui agace le plus, ce sont les prémices qui tournent court, l'impuissance qu'ont les personnages à prendre corps. Dominique Bagouet a donné la parole aux danseurs, ils récitent de petits textes descriptifs mis en forme par Alain Nessam, qui sollicitent l'imagination des spectateurs – une technique utilisée par Anne-Teresa Keersmaeker, mais avec combien plus de force. Il reste de cette soirée une impression de poésie un peu fragile, le plaisir d'un spectacle en plein air rempli de cris d'oiseaux, et le regret que tant d'efforts, de talents, tournent en fumée.

MARCELLE MICHEL.



Claire Chancel et Bernard Glandier, 1987. DR.

CONVERSATIONS

DOMINIQUE BAGOUET

LE LENDEMAIN

Le saut de l'ange de Boltanski et Bagouet est une véritable œuvre d'art, pas un « produit » chorégraphique ou autre, où le public, les institutions, les commentateurs, reconnaissent d'emblée la conformité aux rites, sinon aux normes esthétiques. On sait que ces derniers connaissent sur le marché un succès considérable, et qu'aujourd'hui, le « petit maître » qui traduit et exploite le langage d'un grand créateur bénéficie d'une attention et d'un succès beaucoup plus grand auprès des programmeurs que celui dont il tire, avec la plus grande sincérité du monde, son inspiration. (Voir le succès de Preljocaj par rapport à Bagouet, celui d'Appaix par rapport à Duboc.

Une œuvre d'art par définition déçoit : elle est le contraire d'une accumulation de plénitudes. Sa beauté immédiate demeure ouverte et renvoie à une beauté différée, à ce qui dans la forme s'absente et se transcende ailleurs. Elle ne nous reviendra telle qu'en elle-même qu'après un cheminement dans la pensée, l'inconscient, l'effeuillement successif de ses replis. Comme les figures japonaises en papier, François Verret utilise cette comparaison pour expliquer le processus de révélation du sublime.

Alors ? Alors, quand une conversation avec le public a lieu au milieu des émotions encore en état de parcours, ou de conflits, il y a des choses qui ne « précipitent pas ». D'où l'impotence de votre servante à faire autre chose qu'à décerner à Bagouet et son équipe, des certificats de bonne conduite artistique, bien en deçà des instances de l'œuvre. Et surtout la parole à la fois confisquée et hésitante du créateur, qui comme il le disait très justement lui-même, « ne savait pas encore exactement ce qu'il avait fait ». Aucun de nous n'était à la hauteur « réelle » des circonstances et, sans l'appui efficace des personnalités de la presse sympathisantes, celle d'une spectatrice, vibrante d'émotion mal contenue et surtout les propos de Pascal Dusapin, le seul apparemment à maîtriser la situation, nous n'aurions pas dit grand chose, en dehors d'un bavardage destiné à masquer le silence. « L'œuvre seule est réussie qui surpasse le jugement » (Léonard de Vinci).

LA VEILLE DU LENDEMAIN

La fébrilité était extrême dans le péristyle de la cour Jacques Cœur le soir de la première représentation du *Saut de l'Ange*. Une collaboration Boltanski-Bagouet-Dusapin, nul doute, en deçà des instances médiatiques et mondaines, c'était une date. Les déclarations de Boltanski, largement diffusées dans la presse, n'avaient pas peu contribué à échauffer les tensions. L'ancien membre du club Mickey, dont les vilaines grimaces et le discours enfantin ne provoquaient plus de réaction dans le milieu des arts, était devenu un monsieur très respectable, représentant de la France à la dernière Biennale de Venise. Avait-il succombé au plaisir de choquer un public encore vierge par des déclarations aussi « fétichistes » qu'« immorales » sur sa conception de la danse ? Toujours est-il que le public se réjouissait déjà d'un conflit à venir entre les gentils danseurs et le méchant peintre, ou s'en montrait offusqué, ce qui revient au même. Evidemment, les prolégomènes du spectacle avaient tout pour soutenir cette interprétation : commencé au crépuscule, et finissant à la nuit, portant essentiellement sur des oppositions très codées de couleurs, il pouvait être compris comme « le combat des ténèbres et de la lumière ». Cette attente fut vaine : il n'y eut pas de combat, aucun motif de manichéisme primaire, et même pas de motifs du tout. L'œuvre peu à peu respirait, se « déployait » (pour utiliser une expression de Pascal Dusapin) libre, immense, simple. A ce miracle, il fallait bien la contribution de deux grands artistes. Il fallait surtout le concours de dix danseurs porteurs de sincérité et capables de fulgurer toutes les régressions, de se faire les témoins et les supports d'un projet dont ils ont conduit la démarche à la première personne. « On ne danse pas, on agit », aurait pu dire Artaud, se paraphrasant soi-même.

Véritable blessure, précipice ouvert dans le visible, la scène de l'œuvre, ne se contentait pas d'offrir une scénographie, elle était elle-même au delà de toute métaphore, le lieu réel du langage. Par son décentrement, l'estrade, poussée sur le côté cour, ne produisait, dans le vide opposé, qu'un large hiatus, où tout et rien à la fois pouvaient se produire. L'arpentage corporel de ce non-lieu allait constituer une première partie, et comme la flèche de Zénon d'Elée, le parcours des danseurs ressassait les axes d'un espace quasi intraversable. Le frottement des pieds sur le pavé (*J'ai souffert pour eux*, disait Trisha Brown qui s'y connaît à danser hors des parquets, *mais que ce bruit était beau* !) semblait biffer tout espace spectaculaire, et jusqu'à l'imposante réalité urbaine et



« Le saut de l'ange »

© C. Danteny

institutionnelle d'un monument historique devenu lieu de festival. Rien ne fut résolu par la conquête tardive de l'estrade colorée et festonnée : l'espace ne s'en crevait que d'avantage. Perdues sans repères d'échelle dans l'immensité de la cour, les figurines déguisées en danseurs en égaraient jusqu'à leur langage. Bagouet nous expliquait qu'il n'avait rien noté ni écrit, contrairement à ses légendaires habitudes. La danse était simple, et même maflue, jouant du rythme sonore sur l'estrade comme un nô donné dans un cirque, comme un flamenco à l'usage d'une classe d'aérobic. En contraste : les solos qui ont toujours chez Bagouet la dimension poétique d'un aria écrit en anagramme sur la signature du soliste.

Alors on pouvait, et seulement alors, comprendre l'intervention du peintre. Pas seulement dans le « Noël » qui éclaira la façade de mille ampoules, ni même dans la célèbre silhouette de l'ange, visitant de son ombre les ombres désormais révolues du formalisme chorégraphique. On comprenait la vérité, si choquante pour certains, de ses paroles : ce qu'elles annonçaient de sexuel dans le détraquage de la danse. Quelles figures refoulées du corps faisaient surgir l'image du diabolin et surtout celle de la ballerine, les jolis falbalas, les vêtements sexy. Rien qui d'ailleurs fut exclusivement porté ou traduit par le costume qui n'est qu'une composante de langage, une sorte de programmation du corps, dont la danse révèle peu à peu les énoncés.

Alors, autour de cet espace fragile où le chorégraphe, puisqu'il faut (encore ?) l'appeler ainsi, trace une peinture du nombre et du regroupement des gestes, Boltanski et Bagouet, aidés de Alain Neddard, ont ouvert les marges : le lieu obscur où les signes s'éteignent, où des gestes ordinaires surgissent du non-sens : les mains ouvrant les fenêtres, les corps allongés sur un banc, sans apprêt, sans geste. Les fenêtres s'ouvrant sur l'absence de tableaux à qui les voix blanches des danseurs conféraient un supplément de béance. La référence, ici réelle, puisque certaines de ses images sont présentes dans la merveilleuse petite galerie flamande du musée Fabre, s'évaporait. Elle faisait « creux » au milieu du visible, comme si le paysage de paroles ainsi s'ouvrait dans le cadre-fenêtre sur son propre désert. Comme si nous avions atteint les limites de toutes les définitions. Pour en arriver là, il avait fallu, profondément « désinnover » le corps de la danse, traverser l'ordre des formes, renverser sexuellement le cours habituel des énoncés.

Avec **Mammane II**, Gallotta, selon nous, avait déjà amorcé également par le sexuel, la brisure de ces mécanismes linguistiques. La danse savez-vous n'est plus la danse ? Elle est devenue un art qui, échappant à lui-même, explore déjà l'autre versant des langages.

Laurence LOUPPE

HORS-PROPOS

Pourquoi, à propos de Dominique Bagouet, évoquer si souvent ses collaborations car après tout, le spectacle est par définition une conjonction de plusieurs pratiques artistiques. Le chorégraphe, contrairement aux plasticiens ou aux musiciens, ne s'exprime que dans le spectacle. C'est-à-dire que l'œuvre est très proche de sa représentation publique. Il n'y a pas la distance qui existe entre le tableau et son exposition ou la partition et son concert. Dans l'élaboration de ses danses, un chorégraphe est un peu comme un chef d'orchestre sans partition qui convoquerait les interprètes à des répétitions. Il recherche ses matériaux et par là même ses collaborateurs alors que, paradoxalement, il est le plus démuné face à ce qu'il va faire.

Dans cette situation complexe, les différents acteurs tentent d'offrir leurs qualités à travers le peu de choses qui s'avèrent être des certitudes. Cette fragilité de la mise en œuvre chorégraphique, commune, devrait suffir. Dominique Bagouet rend plus trouble encore cette organi-

sation par la présence d'un artiste dont le rôle pourrait apparaître similaire au sien. Trouble d'autant plus grand qu'à chaque spectacle, l'expérience est renouvelée avec un partenaire différent.

L'intérêt, si chacun réussit à s'exprimer au mieux dans son propre domaine, est de permettre au spectateur de comprendre ce qu'il perçoit à plusieurs niveaux, grâce à différentes propositions.

Par exemple dans *Le saut de l'ange* où l'absence de musique constitue un véritable continuum, les musiques deviennent des respirations. Sur chacune des variations de Ludwig Van Beethoven, la danse s'organise très directement, exprimant ainsi différents liens aisément perçus. Alors qu'avec les trombones de Pascal Dusapin, les rapports sont moins lisibles mais étonnamment plus prégnants par le timbre des instruments, par l'écriture de ces timbres (jeux de sourdines) et la surprenante similitude de chacune de ces pièces, véritable ligne pointillée et sinueuse sur l'ensemble du spectacle.

Le saut de l'ange commence par une préparation, une mise en place, l'ouverture de cer-



E. Zheim

tains passages, l'installation des pupitres, sans toutefois que nous ayons un doute sur le sens de ces gestes, il ne s'agit pas d'un incident, ou d'une quelconque manipulation à la tombée du jour. La pièce débute ainsi, les gestes sont calmes et précis, il s'agit bien des danseurs, d'ailleurs ils portent des costumes. Tout ceci se passe dans un espace qui n'est plus les coulisses et pas encore la scène, que l'on pourrait appeler la *presque-scène*. Un lieu où les danseurs font des actes non-dansés : marcher, ouvrir, fermer, allumer, lire, dire, éteindre, disparaître. Une danseuse traverse cet espace, ouvre et referme un passage et se retrouve sur *scène*. Elle danse, seule face au public, nous sommes dans une situation connue. Ses mouvements sont rapides mais elle demeure bien accrochée au sol, son tutu jaune se charge d'ironie dans cette agitation immobile. À côté d'elle, un autre plateau, rouge et jaune, attire désespérément les regards, il est vide mais très présent, il propose déjà l'existence d'une *fausse-scène*.

Il ne s'agit pas seulement de nommer les espaces inoccupés, mais d'envisager un second plan. Lorsque les danseurs se divisent, ou apparaissent ailleurs, on subit un déplacement d'attention sur lequel on hésite, on cherche à tout voir et en fait, l'une de ces danses se révèle être secondaire, que ce soit par sa propre qualité ou par l'intervention des lumières ou de la musique. Alors, à travers tous ces espaces, qui se croisent, se rencontrent, s'inversent, s'étendent, et par l'introduction de textes lus par les danseurs naît la notion de *hors-scène* ; ce qui est suggéré par le spectacle sans être visible au sein de celui-ci.

Le *hors-scène* existe pourtant lorsqu'il s'agit d'un spectacle de danse habituellement très réduit ou volontairement inexistant. Les scénographies étant généralement limitées, les variations de cadrage deviennent très restreintes,

et du coup, ce qui pourrait déborder, dépasser, être supposé en dehors l'est tout autant. Ce qui n'empêche nullement les chorégraphes d'esquisser des espaces non-visibles. Le plus simple exemple étant l'évocation sur scène des coulisses ou d'un espace privé, ce qui projette dans un ailleurs non-visible, le lieu public, la scène.

Pour Dominique Bagouet, ce n'est pas aussi simple, ce renversement trop impudique de la situation scénique ne peut être directement proposé. Il a donc recours à d'autres moyens dont le principal est la présence, dans les éléments de décors, de portes, de fenêtres ou de passages qui semblent simplement pratiques, mais qui révèlent parfois, selon le lieu et les conditions de la représentation, leurs usages multiples. Avec *Le saut de l'ange*, et avec la cour Jacques Cœur, cette division des espaces en différentes catégories : *presque-scène*, *scène*, *fausse-scène* et *hors-scène*, devient possible par toutes les ouvertures, une sensation soulignée par la présence du plateau rouge et jaune qui ramène tous les lieux à des dimensions équivalentes. Tout cela demeurerait mystérieux si nous ignorions où se place l'essentiel, ce qu'il faut regarder, et où se trouve le superflu, ce qu'il faut voir sans être trop attentif. À défaut d'indications, nous passerions notre temps à chercher les moindres indices sur le ballet. Or, Dominique Bagouet indique par la danse, et elle seule, les différentes qualités des lieux, et s'autorise à en modifier sans cesse l'organisation, la hiérarchie, car il ne s'agit pas de ranger chaque danse et l'espace qu'elle occupe au sein d'une catégorie, mais plutôt de concevoir comment chaque danse est une façon de passer d'un lieu à un autre, et par là même d'en constituer une variation. Ce qui donne une chorégraphie changeante, mouvante, qui semble s'interroger sur sa propre validité par une mise en doute de sa présence. Une interrogation évidente si l'on considère les nombreuses citations des spectacles précédents, volontairement situées dans un autre contexte et s'exprimant pourtant d'une manière qui se voudrait inchangée.

Ces rappels laissent à chaque danseur la liberté de ses propres qualités, allant de l'évocation fidèle à l'interprétation nouvelle. Cette subtilité n'est cependant pas présente dans la diction des textes. Si les voix changent, le texte demeure sans auteur, si les mots évoquent des paysages, leur présence demeure trop imprécise. Détails singuliers qui s'ajoutent à une chorégraphie composée de différents états, de courtes citations lancées dans tous les sens mais que l'on suit facilement sur toute sa durée par l'homogénéité, la continuité, les connexions proposées. Pour toutes ces raisons, *Le saut de l'ange* est un spectacle passionnant qui laisse le spectateur intrigué, pas mécontent, mais plein de doute jusqu'à ce qu'il parvienne par la mémoire à élaborer son propre cheminement. Si *Le saut de l'ange* a mal supporté le sacre d'une première, c'est qu'il s'agit d'une mise en question de l'existence même du spectacle de danse : une pièce à découvrir en ses contradictions.

Gilles GRAND

«Le saut de l'ange» : quand le tutu se charge d'ironie...



D. Bougonier

REPRISE DU



Sonia Onckelinx

Le saut de l'ange sort enrichi de son adaptation pour la scène et ce n'est pas une simple formule. A La Rochelle, lors de la reprise de cette pièce controversée du chorégraphe montpelliérain, il s'est passé quelque chose que sa maladroite programmation au Zénith parisien ne pouvait laisser supposer. Bien sûr, les deux acolytes Boltanski-Bagouet avaient expressément construit l'œuvre ouverte aux climats extérieurs. Le sol rêche d'une cour dénudée, le mystérieux

passage du jour à la nuit, un bâtiment flanqué de fenêtres ouvertes à la volée sur des descriptions lues de paysages immobiles. Mais si grande était la gageure, si préoccupant était le projet extrêmement ambitieux de créer ensemble en faisant se confronter leurs propos, que l'air libre ne fit que mettre à jour les inévitables dépressions d'une matière à haut risque. Cette remarque semble d'autant plus facile qu'après cette reprise, la pièce se voit confirmée dans ses options

essentiels, affirmée dans ses partis pris.

Boltanski, de son côté, a construit pour l'occasion une armature métallique (deux tourelles et une arche centrale) sur lesquelles il pose ses chenilles d'ampoules nues, rémanences lumineuses et réduites de la façade de la cour Jacques Cœur. Resserrée en d'infimes permutations, et légers glissements, la danse de Bagouet se propose, comme auparavant, de s'extirper du rôle souverain qu'elle s'octroie dans les autres pièces et se range, sans se résorber dans une opération plus vaste. Il est intéressant de constater que dans **Le saut de l'ange** ce n'est plus vraiment la danse qui est importante et que c'est pourtant par elle que tout advient.

Les partis pris d'éclairage, et de mise en scène « mocharde » (dixit Boltanski), de danse fragile et ténue qui avait amené ce ballet dans un état volontaire de dislocation des propos artistiques, se révèlent être sur scène, non plus de simples buts mais des moyens pour parvenir à une œuvre scénique où les différentes disciplines en présence ne fonctionnent plus en canon (comme dans les projets américains par exemple) mais vibrent à l'unisson.

La boîte noire d'un théâtre paraît dès lors plus propice à accueillir la chute des ténèbres sur les anges. C'est paradoxalement parce qu'elle est irremplaçable que cette arrivée de la nuit, reconduite sur la scène par l'intermédiaire des projecteurs subtils Laurent Matignon suscite bien plus l'imaginaire. La salle obscure fait également loupe sur la danse rugueuse et débarrassée de l'abstraction linéaire des premières pièces du chorégraphe. La scène et le travail d'adaptation ont

"SAUT DE L'ANGE"

décanté l'écriture du geste, des moments se détachent et, en marge d'une hiérarchie du regard des instants deviennent repérables et emblématiques. Deux sœurs fées jumellent leur mouvement sur le balcon entre les deux tours, trois femmes attendent assises sur des hommes endormis. Une autre encore caracole, elle a les jambes qui lui mangent sa robe et elle plie ses coudes avec la force et la majesté d'un arbre que l'on abat.

A première vue, on peut être frappé par l'absence de liaison entre les divers éléments du spectacle. Absence de liaison entre le geste et le texte dit par les danseurs, entre les trombones de Dusapin qui préparent au silence et la musique de Beethoven qui l'envahit. Absence de liaison entre la scène rouge dressée comme un autel et le « hors scène » où se déroule plus de la moitié de l'« action ». Autant d'éléments qui apparaissent comme déplacés ou mieux, pas à leur place. Cependant, en observant la composition même de la pièce, on cherche les relations entre les déplacements de groupe et les tracés plus flottants des solis. On s'aperçoit alors qu'ici l'art de la chorégraphie chez Bagouet est l'art de la liaison. Que tout ce qui nous échappe est ce qui constitue l'identité même du **Saut de l'ange**. Seuls les danseurs sont les témoins visibles, tangibles de cette sombre histoire, de cette préhistoire qui prend fin au moment du parcours incertain de l'Ange Boltanski sur les murs du théâtre et la mise à feu de centaines de petites ampoules. Le processus d'une écriture qui se recentre sur le corps de ses interprètes, mise en place dans le **Le crawl de Lucien**, surgit désormais avec une ironie brutale, porté par des individus plutôt que par le groupe.

Aussi, ce n'est pas un hasard si les petites pièces pour Berlin que la compagnie créa en 88 se construisent dès aujourd'hui sur des improvisations de danseurs, ce fait qui, aux dires des vétérans, ne s'était pas reproduit depuis **Insaïe (1982)**. Pas de hasard non plus dans le fait que cette danse, dont la spatialisation est plus intime, dont les préoccupations intègrent une dimension plus humaine (sans jamais raconter d'histoire), si cette danse plus charnelle voit le jour sous les augures d'une confrontation avec les arts plastiques... C'est déjà au contact d'un autre art, la

composition musicale, que Bagouet avait remis en cause ses propres règles chorégraphiques : un grand lié au lieu d'un jeté séquencé (**Le crawl de Lucien**).

Alors sur la scène constellée, la danse sortie des ténèbres retrouvera la figure reconnaissable de l'élévation atteinte dans la trajectoire nette du saut final de Bernard Glandier, lancé comme l'homme canon vers l'empyrée.

Annie BOZZINI/Patrick BOSSATTI

Catherine Legrand, Claire Chance et Dominique Noël dans le « Saut de l'ange »



A Nordmann

ML

DANSE

L'ENTRÉE EN SCÈNE DES ANGES

AVEC Dominique Bagouet, désormais, la danse ne s'inspire plus que d'une muse (la fameuse Terpsichore des Grecs), mais d'un ange (ainsi l'affirme sa dernière création, présentée la première fois, pendant le Festival de danse de Montpellier, par son titre: *«Le saut de l'ange»*).

Cette remarque, en forme de boutade, a plus de sens qu'il n'y paraît: la muse de la danse moderne, cela pouvait être en ses voiles déployés, une certaine Américaine éprise d'hellénisme, mais aussi d'âme russe en la personne du poète Sergueï Esénine; il s'agit d'Isadora Duncan. L'ange, par effet contraire, n'est pas comme on pourrait le croire, une paysanne des bords du Rhin, telle Gisèle, ni les ombres souffrantes aux bras languides du Lac des Cygnes.

Mais il n'est pas pour cela un génie diabolique. N'ayant pas — et pour cause biblique — aucun sexe défini, il emprunte celui des danseurs qui lui rendent, par leurs gestes, hommage. Il est donc libre — et la danse avec lui — des entraves qui jonchaient sa marche céleste, en divers codes contraignants empruntés à la toute puissance de la forme.

Pour rassurer les plus frigidés, Dominique Bagouet, que l'on a connu à la limite de l'hermétisme et obsédé de rigorisme sur la question (sans doute influencé par le puritanisme, certes sal-

vateur, de la danse post-modern, surtout celle de Merce Cunningham) trouve ici le vrai poids des émotions humaines, et furieusement poétiques.

Son spectacle est du coup bien plus près de ces anges qui peuplent le dernier film de Wim Wenders, *«Les ailes du désir»*, que de l'évanescence tremblante, teintée de désespoir, des ballets classiques.

Et pourtant, l'invention y est grande: chatolement des légendes, du rageur petit chapeiron rouge, au grand arpenteur désossé de la B.D., en passant par le *«flambeur»* des foires et Miss Mandrake. Mélange de légèreté et de drame: Mozart est au son avec Pascal Dusapin. Grâce et clinquant grâce à Christian Boltanski, l'homme des lumières.

On y lit des poèmes, on y voit des paysages (en rêve) et des êtres (en chair et en os) sur lesquels (véritable tour de force de Bagouet) on va pouvoir mettre de noms qui ne resteront pas, en mini-caractères, sur une affiche. Ce sont Claire Chance, Sarah Charrier, Catherine Legrand, Dominique Noël, Sonia Onckelinx, Michèle Rust, Jean-Pierre Alvarez, Christian Bourigault, Bernard Glandier et Oriazo Masaro. *«Le saut de l'ange»* pour eux, c'est l'entrée en scène des anges. Qu'on se le dise !

Lise OTT

Midi Libre: Le public va voir le 3 février au Zénith «Le saut de l'ange» que vous avez déjà présenté cet été. Mais vous êtes en train de préparer depuis un mois et demi votre prochaine création qui sera jouée à Berlin, pendant le festival au mois de juin. Cela s'appelle: «Petites pièces de Berlin».

D. Baguet: «Beaucoup de créateurs font des petites formes en ce moment. C'est dans l'air, on ne se concerte pas. Gallotta par exemple vient de composer quatre duos pour son dernier spectacle».

M.L.: D'ailleurs, du «Saut de l'ange» à «Petites pièces de Berlin», on peut établir un lien si on a vu «Les ailes du désir» de Wim Wenders.

D.B.: «Quand j'ai vu ce film, j'étais «fou»: il y avait tellement de rapport avec «Le saut de l'ange»... les petites ampoules, les costumes de cirque...».

M.L.: Cela existe aussi dans la littérature. Je pense à un écrivain italien qui s'appelle Antonio Tabucchi: il écrit des petites formes, sans fioritures, mais qui ouvre très grand l'espace de l'imaginaire».

D.B.: «J'aime beaucoup Marcel Bealu, un auteur des années 40, qui écrit des textes très courts, et pourtant, en général, la forme nouvelle m'ennuie assez vite. Par exemple, Buzzatti... J'aime bien quand la forme a quelque chose à voir avec un poème. La danse aussi peut fonctionner comme un tableau, ceux en particulier des romantiques, parce qu'ils faisaient des études sur les personnages, et j'ai cette volonté là: aller dans le détail des individus. C'est quelque chose sur quoi je n'ai pas du tout envie de reculer. Au contraire...».

M.L.: Il semble que cette façon de procéder donne une plus grande liberté à ceux qui regarde, par rapport aux autres créations, «Déserts

d'amour», et dans une moindre mesure «Assai».

D.B.: «Déserts d'amour» est, comment dire, protestant, calviniste. «Assai» est tracé au cordeau, mais il commençait à y poindre beaucoup plus d'humanité, et d'humour. Il s'y développait une espèce de romanesque, un univers cinématographique, dans le sens de l'illustration, de l'image».

M.L.: «Assai» était une forme close, aboutie, terminée.

D.B.: «Oui, c'était à la limite dangereux. Ce n'est pas par hasard que j'ai fait appel à Christian Boltanski pour bousculer un peu les choses. Quand je suis spectateur d'«Assai», puisque je ne danse pas, je vois que c'est une œuvre où l'on bouge assez peu, elle est complètement cadrée, et elle est intéressante pour cette raison; mais elle est pratiquement son propre musée: on y fait allusion à l'expressionnisme, dans son côté vieille Europe, le cabinet du docteur Caligari...».

Top niveau

M.L.: Dans «Le saut de l'ange», le propos s'aère, comme si la lumière tout d'un coup l'avait illuminé».

D.B.: «J'avais envie de sortir de la forme lourde du ballet. Dans «Le saut de l'ange», il y a un événement, un spectacle, et la danse intervient comme une sorte d'écriture graphique».

M.L.: Ce qui est séduisant, ce sont les deux sortes d'images qui y sont proposées. D'un côté, les images que l'on voit se déployer sur scène par l'intermédiaire des danseurs, et d'un autre côté les images que l'on forge dans sa tête, à la suite des textes que lisent les danseurs. Cela donne du coup au regard une plus grande diversité sensorielle».

D.B.: «J'ai même voulu parfois que cela soit un peu brut, par une sorte de volonté de faire pataud... Pas toujours le danseur complètement à l'aise et

délié, plus humain... «Le saut de l'ange» est assez animal, de façon à ce que l'on ne se fige pas dans des formules qui sont à la clé justement de la danse classique».

«Par exemple, Christian Bourigault est un danseur auquel je m'attache de plus en plus; c'est une sorte de grand personnage, un peu Valentin-le-Désossé; mais avec un côté très romantique, une espèce de noblesse, et en même temps il a juste ce qu'il faut de «dislexie» pour ne pas se figer là-dedans... Tous les danseurs sont fantastiques, et dans «Le saut de l'ange», d'ailleurs, ils sont pour ainsi dire à leur top niveau d'individualité. Ce qui est étonnant pour ceux qui ont vu le spectacle plusieurs fois, c'est que, grâce à eux, il s'imaginait un peu des héros et le public peut du coup s'amuser avec ce processus d'identification. Il y a de telles différences de natures dans ma compagnie qu'on peut facilement se sentir concerné par l'une ou par l'autre, avec son adresse et sa maladresse naturelle et consciente. Par exemple, moi, je suis extrêmement maladroit comme bonhomme».

La liberté du spectateur

M.L.: Pourquoi les héros justement?

D.B.: «Cela comporte un côté attendrissant, proche de l'enfance. C'est un peu l'idée de dix portraits qui s'emboîtent, par le biais d'une narration un peu folle, et fantaisiste... Avec Boltanski, on a beaucoup travaillé la question, éliminé tous les héros américains pour ne pas se faire piéger par le côté télé. On a cherché des déguisements qui laissaient beaucoup de liberté aux spectateurs».

«Boltanski était terrible; Dominique Fabrégea a parfois réalisé jusqu'à six versions successives d'un même costume... et puis il n'arrêtait pas de parler du côté merveilleux, attirant, fantastique du spectacle. Son regard m'a permis de voir les choses autrement, alors que je suis la plupart du temps complète-

ment submergé par des faits acquis concernant la danse depuis l'âge de 13 ans.

M.L.: *La danse moderne et post-moderne a pendant longtemps remis en cause ces acquis de façon assez provocatrice, parce qu'il le fallait à un moment donné.*

P.B.: «C'est vrai, le problème de la réforme est résolu dans un certain sens. Ce n'est plus du tout intéressant aujourd'hui, et même un peu facile».

M.L.: *Quelle est votre notion du temps dans le spectacle?*

P.B.: «Quel problème... C'est subjectif, le temps, de toute façon. Dans «Le saut de l'ange», on pourrait dire qu'il y a des longueurs, mais elles sont aussi né-

cessaires pour introduire des respirations. L'expression actuelle est trop «clipée», trop crispée, efficace, pratiquement américanisée, pourrait-on dire. Je suis en guerre contre ça, même s'il me semble parfois que c'est un peu une bataille perdue d'avance. De la même manière, qu'en tant qu'artistes, un peu «fou» comme vous, avec ce besoin de dire des choses avec le moyen d'expression dont je dispose, j'essaie de montrer que l'on n'a pas à se préoccuper des échelles de valeur, absolument terrifiantes... Le monde n'est pas fait comme ça».

C'est en tout cas en effet ce que l'Art essaie d'empêcher.

Lise OTT

DANSE

« *Le Saut de l'ange* », de Dominique Bagoüet
au Théâtre de la Ville

L'athlète et Musidora

Le Théâtre de la Ville
a présenté le *Saut de l'ange*
que Dominique Bagoüet
a créé à Montpellier.
Spectacle aigu,
tout en charme.

Rien n'est plus drôle, tendre et léger que la façon dont Dominique Bagoüet se moque de la danse et des danseurs dans ce *Saut de l'ange* – dont c'est ici la première reprise à Paris, après sa création au Festival de Montpellier 1987 et quelques tournées.

Regardez, nous dit-il, la danse, ça peut être à la fois très joli et assez laid, les danseurs sont des gens sublimes et un petit peu ridicules... Il faut un talent fou pour manier cette autodérision sans tomber une seconde dans la parodie, pour faire chérir la danse en la montrant si nue, si dépouillée, si simple.

Les petits personnages disparates que Bagoüet lance dans l'espace font penser aux petits sujets en fil de fer du *Cirque* de Calder. Même fragilité têtue, même art du presque rien, même grâce insolite. Ils sont ravissamment vêtus (par Dominique Fabrègue) comme si chacun avait exprimé son fantasme dans son costume : une danseuse à la Degas, en tutu jaune (et aux pieds, ce n'est pas par hasard, des « ballerines »), un athlète de foire, une danseuse de flamenco, une Musidora en collant, cagoule et cape noire... Ils ne sont ni beaux ni laids, ils sont, tout simplement comme vous et moi. A la fois très proches et distants.

Ils ne « racontent » rien, pas d'anecdote, pas d'histoire. On a tout juste le temps de noter des sensations. On est délicieusement désemparé, chez Bagoüet : il casse toutes nos habitudes, non seulement celles héritées du classique, cela va de soi, on est ici aux antipodes, mais aussi celles du contemporain, qui a également ses académismes. Il gomme, efface, pulvérise toute notion de virtuosité. Ses danseurs ne vont jamais où on les attend, ne font jamais ce qu'on prévoit : leurs petits gestes

incongrus, saugrenus, farfelus, appartiennent bien à la planète Bagoüet, à nulle autre pareille. Beaucoup de mouvements des bras, des mains, des doigts : nouveaux sémaphores, alphabet de sourds-muets.

Même fausse naïveté dans le décor de Christian Boltanski. Sur la partie droite du plateau, un podium habillé de velours rouge, celui que le maire d'une petite ville ferait édifier pour une « soirée de danse » ; au fond, guirlandes d'ampoules dessinant les contours de l'architecture de la cour Jacques-Cœur, à Montpellier (reproduite ici en structures métalliques), détournant l'idée de « festival ».

Même décalage, regard sur un regard, dans la musique : sur les *Variations* de Beethoven, sur un thème de la *Flûte enchantée* de Mozart, Pascal Dusapin a composé à son tour huit petites variations. Barissements, feulements, miaulements de trombones. Cette bande-son est coupée de nombreux silences. La musique et la danse vivent leur vie chacune de leur côté, en toute indépendance ; parfois elles se rencontrent, et échangent un clin d'œil. La danse dit : voyez, je peux aussi danser sur la musique ; elle le fait, ça paraît bizarre, on se demande comment on a pu supporter si longtemps leur synchronisme...

Et l'ange ? C'est un ange en ombre chinoise, qu'un projecteur promène sur tout le pourtour de la salle, pendant un « noir ». Et c'est aussi le saut final d'un danseur, s'élançant du podium sur le sol, les bras en croix.

Dans ce spectacle tout en charme, désinvolture et fantaisie, une émotion se faufile. Emotion ? Qui a parlé d'émotion ? Vous plaisantez.

SYLVIE DE NUSSAC.

★ Chantal Aubry vient de consacrer à Dominique Bagoüet un excellent livre (Editions Bernard Coutaz). Analyse fine et sensible de la trajectoire peu banale du chorégraphe et de ses œuvres, aperçus sur ses rapports avec les autres arts et sur sa « nébuleuse ». Clair et bien écrit, ce qui ne gâte rien.

Écrits et commentaires

Le saut cracra des 2 B

Texte de Régine Chopinot – 18 août 1987

« La cour vieille est presque dévêtue, le sol à moitié pourrave, les genoux pliés et la danse réellement esquissée. Précis, au milieu du temps, l'illumination de l'arbre encourage l'humour, le cheval et son rire.

Grincements sur velours pour un ange qui s'arrache. Ils escaladent pour monter et chutent pour descendre, croisent des yeux leurs pieds, gorges en vue ; une fois jonchés de pas haut ils tapent, s'entêtent pour chauffer, articuler en vue de poussées. Pousser pour mieux sauter – la terre – Avant tout rebond, faut bien rasemotter – Au dernier instant, l'un d'eux s'envole, les semelles blanchies du tas du sol juste à côté de lui, PAF. Ils travaillent en beauté le vilain.

Faire les choses à moitié. A trente et quelques balais, c'est viser juste le milieu de ce qui pourrait s'avérer finalement l'être. Constamment détourner l'attention pour ne pas finir, suspendre le souffle sans cesse afin de perdre la boussole de la trajectoire. Se baisser pour mieux plier, pour mieux s'élever une seule fois. J'ébauche, tu ébauches, ils ébauchent en levant les yeux au ciel. Se retenir de l'impossible est-ce si cracra que ça en fait ?

J'aime. »

Entretien avec Dominique Bagouet

Montpellier – 2 avril 1988

Le texte qui suit rassemble des extraits de la transcription d'un entretien de plusieurs heures entre Dominique Bagouet et Isabelle Ginot. Des fragments ont été coupés pour en réduire le volume, mais il s'agit d'une « transcription brute », non réécrite, dans laquelle les maladroites, hésitations et incohérences du discours oral n'ont quasiment pas été gommées. Cet entretien eut lieu à quelques semaines de la création des *Petites Pièces de Berlin* (au Hebbel Theater de Berlin, les 4 et 5 juin 1988).

[...]

Isabelle Ginot — Peux-tu parler du dramaturge dans *Le Saut de l'ange* ?

Dominique Bagouet — Je me sens très proche du théâtre, beaucoup plus que des valeurs qui sont avancées dans le monde de la danse. Il y a un côté ghetto qui ne m'intéresse pas : être dans le haut du panier d'un ghetto, c'est très dérisoire. Le monde du théâtre m'attire parce qu'il est très grand, sans doute ; ça fait des années que je suis fanatique de théâtre. Avant que je commence la chorégraphie, il y a eu des personnes très importantes dans ma vie, que j'ai rencontrées par le biais des différentes compagnies dans lesquelles j'ai dansé, et aussi dans ma vie d'avant, mon enfance. Ma sœur, Martine Bagouet, a été très importante dans ma relation au monde du théâtre. Elle était comédienne amateur [...], et elle m'a donné le virus du théâtre. Quand je dis du théâtre, j'englobe aussi la danse, je pourrais même englober la musique, et beaucoup de choses. Le monde du théâtre. Par exemple, quand j'étais petit, elle me lisait *Le Grand Maulne* : elle me le lisait, en le jouant, et pour un enfant c'est inoubliable. Je n'oublierai jamais ce genre de lecture, qui vous emmène dans des choses complètement romanesque ; elle avait le don de faire passer ces choses. J'ai même joué avec elle une petite pièce de théâtre. Mes parents aussi ont été très importants. Dans ma famille on allait beaucoup au théâtre, j'ai dû voir *Hamlet* trois ou quatre fois dans mon enfance, à l'âge de onze ou douze ans, dans des versions différentes. C'est une pièce très importante pour moi. Il y a d'ailleurs dans *Le Saut de l'ange* une petite séquence qu'on appelle « Hamlet ». Après ma chère Martine, le monde de la danse est arrivé dans ma vie, et le théâtre est devenu très lointain : avant quatorze ans j'y allais tout le temps, puis quand j'ai commencé la danse ça ne m'intéressait plus, comme si la danse n'avait pas besoin du théâtre. [...]

Pour moi, la terminologie est très ambiguë. Par exemple la compagnie Grand Magasin, qui viennent de la danse : je suis d'accord pour dire que c'est du théâtre. Mais je suis aussi d'accord pour dire que c'est de la danse. Le problème ne se pose même pas, c'est une question de limite. Si je n'utilise pas le texte, c'est plutôt une question de compétence : j'ai étudié la danse, c'est avec ça que je m'exprime, mais j'aurais pu étudier autre chose. Je suppose que la danse a pour moi une sorte de supériorité au niveau des sensations, mais tout ça est très ancien. Pour d'autres c'est l'écriture, ou autre chose. [...]

Isabelle Ginot — Parfois, quand on voit arriver de nouveaux danseurs dans la compagnie, on se demande pourquoi tu les as engagés. Et puis il vient un moment où cela devient évident...

Dominique Bagouet — Et en général ce qu'on voit apparaître, c'est ce pour quoi je les ai engagés, ce que j'ai pressenti. Parfois je pressens des choses qui n'apparaissent pas du tout. [...] La relation avec les individus est très importante. Si j'en parle avec tant de chaleur et d'affect, c'est que pour moi tout le travail est avec eux. La confiance qu'ils me font, leur fidélité. Ce n'est pas toujours tranquille, il y a des conflits, certains que je ne comprends pas, que je ne peux pas aborder. Alors, comme ça ne peut pas être ou le danseur ou moi, il vaut mieux que le danseur s'en aille. S'il y a un problème, j'essaie de le comprendre. Mais s'il y a vraiment incompatibilité d'humeur, ça peut fonctionner un moment, mais pas au long terme. L'adversité, ce n'est pas possible. La discussion, la tension, oui, c'est nécessaire, ça existe dans la compagnie. Ils ne sont pas tendres

avec moi, ni moi avec eux. Mais le conflit ne peut aller que jusqu'à une certaine limite. Ce qui m'est le plus pénible, c'est quand mon travail est désavoué sur le fond. Qu'il le soit sur un moment, ou sur telle ou telle décision, je comprends. Mais qu'il le soit sur le fond, sur son ensemble ou certains choix que j'ai faits... ou sur ma démarche sur l'enseignement, par exemple. C'est là où je trouve qu'il n'est pas logique que la personne continue à travailler avec moi. Ce sont des choses qui arrivent quelquefois, c'est assez pénible. [...]

Isabelle Ginot — On a beaucoup parlé de ton travail avec Dusapin, mais j'aimerais parler de tes rapports divers avec la musique, y compris en dehors d'Assaï.

Dominique Bagouet — C'est vrai qu'avec Assaï, on aurait dit que je n'avais jamais travaillé avec de la musique avant ! C'est bien d'en parler maintenant, parce que ces derniers mois, j'étais complètement perdu par rapport à ça. Peut-être parce que c'était après Assaï, et *Le Saut de l'ange*, encore avec Dusapin. Mais dans *Le Saut de l'ange* il y a très peu de musique. Ce qu'on peut sentir, c'est que la musique devient un problème, parce que celle d'Assaï est tellement torrentueuse, énorme, symphonique, gigantesque, très étrange d'ailleurs, un peu hors des modes et de la musique habituelle pour la danse (qui en général n'est pas triste). Donc, après un choix aussi radical, je me suis retrouvé avec quelque chose comme de petites esquisses, des petits cadres, jamais plus de quatre ou cinq minutes de musique, vingt-cinq minutes en tout sur le spectacle. Donc, pour *Les Petites pièces de Berlin*, je ne savais vraiment plus quoi faire ; je n'avais pas envie de retravailler tout de suite avec Pascal Dusapin, même si je suis certain que je retravaillerai avec lui, on s'entend trop bien, il y a trop de correspondances sur les motivations artistiques profondes. Mais je ne suis pas quelqu'un qui peut travailler toujours avec le même musicien. La musique de Pascal est trop radicale, dans un sens, pour être tout le temps reliée à ma danse. Et aussi, sa musique a besoin de trop d'espace, de trop de liberté d'écriture, pour être toujours en relation avec de la danse. [...]

Isabelle Ginot — Tu disais, à une époque, que tu pensais que la danse est un art essentiellement musical. Peux-tu préciser ?

Dominique Bagouet — Ça n'empêche pas ! C'est pour ça que cette sacrée danse est vraiment impalpable. Elle a une théâtralité, parce que ce sont des personnes humaines qui sont sur un plateau, ce n'est pas une abstraction. Et elle est musicale parce que c'est un art du temps, elle est forcément rythmique, elle ne peut pas être donnée à plat, donc elle est forcément musicale. C'est une question de dimension. C'est une musique qu'on n'entend pas, mais c'est peut-être une dimension silencieuse de la musique. C'est la partie silencieuse de la musique, là où les mots s'arrêtent et où ce n'est pas encore la musique, peut-être. Je ne sais pas exactement ce que c'est, mais c'est là que ça se passe, dans cet espace qui n'est pas palpable dans le temps, qui est juste après qu'on ait fini de parler : c'est le mouvement, ce n'est pas la musique, et c'est avant le son. C'est dans ce sens que je trouve que c'est un art musical. Tous les repérages, toute la technique de la danse peuvent s'apparenter à un art musical. Même le système de codes : on peut coder, on peut noter une danse comme une partition musicale, on peut la compter comme la musique, la rythmer, lui donner des valeurs de soupirs, silences, croches, doubles-croches, comme la musique. [...] Par exemple je regardais *Agon*, de Balanchine, une très belle chorégraphie sur une musique de Stravinski. Ce qui me gêne chez Balanchine, c'est que c'est tellement musical, dans le sens « avec la musique », que quelquefois ça devient un pléonasme. C'est très savant, parce qu'il lisait superbement la musique – il aurait pu diriger un orchestre. Je suis presque content de moins bien connaître la musique que lui parce que qu'il est presque l'esclave de la musique. C'est très gratifiant à voir dans un premier temps, mais ça n'a plus du tout de mystère, il n'y a pas du tout cette notion de partenaire. C'est à plat. C'est un aspect de la relation musique-danse qui ne me plaît pas du tout, que j'ai bien connu quand j'étais interprète classique : la musique fait pom-pom, et le geste pom-pom. Je l'ai fait aussi, notamment pour des petites danses de Sonia Onckelinx et Claire Chancé dans *Le Saut de l'ange*, sur les variations de Beethoven, mais c'est clairement fait exprès, ça donne un côté « fiesta, on danse en musique ». Je n'ai pas envie non plus de systématiser la distance avec la musique. Ce duo de Claire et Sonia pourrait aussi être dans le silence,

de même que la musique est faite pour le concert, pas pour accompagner la danse. C'est une autre chose que je dis souvent : la musique faite pour la danse, je suis très soupçonneux, écoutons d'abord ce que ça donne tout seul. Ceci dit, quelqu'un d'important est venu voir *Assai*, et m'a dit : « ah c'est un super spectacle. Mais la musique par contre, c'est pas terrible ». Ça m'a fait rire, parce que tout est parti de la musique. Je trouve les gens bien complaisants avec ces « musiques pour la danse ». [...]

Isabelle Ginot — Beaucoup de choses se disent et s'écrivent sur la fragilité, le doute, notamment depuis la fameuse formule de Boltanski: « Pour moi, une des frontières en arts est celle qui délimite les arts de vainqueur et les arts de victime¹ » qui te rangeais sans hésitation dans la catégorie des victimes.

Dominique Bagouet — Ça c'est vrai ! J'ai vraiment tendance à le croire, mais c'est un peu fatigant, par moments on aimerait bien récolter un peu des choses. Il n'aurait pas dû dire ça, parce que j'ai réalisé que c'est un peu vrai, et c'est franchement déprimant.

Isabelle Ginot — Il y a cette phrase de Boltanski, il y a aussi Alain Neddham qui parle des obliques dans ton travail² ; je me disais au moment d'*Assai* : c'est comme si plus l'œuvre se développe architecturalement, structuralement, plus une fragilité s'introduit au niveau du mouvement. Même dans des formes très harmonieuses, il y a toujours des moments de rupture, ou une sorte de fissure ou de fragilité... Tu dis que plus ça va, plus tu es dans le doute... merci Boltanski. En dehors de tes questionnements théoriques, comment est-ce que cela se présente dans ton travail ?

Dominique Bagouet — Plus ça avance, plus le travail sur le mouvement est parsemé de ce doute. Il y a des solutions pour que le mouvement fonctionne dans la séduction, ou pas. Je crois que le sens de la séduction, je sais faire. L'ambiguïté, c'est que je n'ai plus envie de séduire pour séduire. Je crois que j'ai passé un cap dans ma vie, vraisemblablement autant dans le privé que dans le travail. La séduction a ses limites. On pourrait la trouver dans une écriture habile et au cordeau, comme dans *Déserts*, par exemple, une écriture compliquée, savante. Je ne sais pas si c'est l'influence de l'*arte povera* ou de Boltanski, ou les autres, mais ça m'intéresse de moins en moins. Mais bien sûr, c'est à ça que les gens s'intéressent de plus en plus chez moi : cette sorte d'habileté, de richesse d'écriture. J'ai commencé à la mettre au point, sur trois ou cinq pièces (à mon avis, ce qu'on a par la suite décrit comme baroque contemporain, c'est à partir de *Grand Corridor*). Très savante, des systèmes de canons, des chausse-trappes, c'est maintenant que c'est bien au point que ça ne m'intéresse plus. D'ailleurs, avant-hier j'ai repris une expérience sur des notations, et le lendemain on a tout jeté : je me suis demandé ce que je faisais là, ça m'a découragé, c'est une vieille histoire. En même temps j'avais besoin de repartir sur une vieille histoire pour me convaincre que c'est une vieille histoire, et j'ai souvent besoin de ça. Les danseurs ont l'habitude, ils savent que j'ai besoin de me rassurer par moments. Ce n'est pas que ça soit si rassurant de sentir qu'une chose est devenue vieille, parce que finalement à la place de la vieille histoire, on se retrouve en face d'une page blanche. Complètement blanche. Et à partir de cette page blanche, il va falloir reconstruire une autre histoire. C'est chaque fois plus difficile, parce qu'on ne veut vraiment pas faire ce qu'on a fait avant, ni ce qui a précédé, etc. Je trouve très bien de travailler avec des gens qui ne se font pas d'illusions ; qui vont à fond dans l'illusion, mais ils savent très bien que demain on va jeter. Mais ils savent aussi que dans ce petit bout d'écriture qui était très proche du *Crawl de Lucien*, je vais partir d'un détail, pour fonctionner sur quelque chose de nouveau. Ça me panique trop de partir d'un vide total, au milieu du studio... Alors je prépare des choses, et maintenant c'est fou, parce que dès le lendemain on peut le jeter. Avant il y avait des choses qui restaient, plus ou moins. Mais là, on est dans le doute le plus complet... Je crois que je finirais en Abyssinie comme Rimbaud. Quoique je crois que l'Abyssinie est très abîmée maintenant. Le truc suprême, c'est qu'un jour j'arrêterai tout. Mais je suis dans une période très limite. Je ne me cache pas mon impuissance sur plein de domaines. Mais c'est peut-être plein de ressources. [...]

1. Christian Boltanski, plaquette éditée par la compagnie, 1989.

2. Alain Neddham, *Dominique Bagouet ou les passions obliques*, plaquette éditée par la compagnie, mai 1990.

Isabelle Ginot — Tu n'es pas très précis sur cette question du doute...

Dominique Bagouet — [...] Derrière le doute, il y a toujours la certitude de quelque chose, je suppose. Ou alors c'est la mort. Derrière le doute de sa propre poésie, de sa propre vie, Rimbaud avait la certitude qu'il fallait qu'il parte en Afrique. Puis il a eu d'autres doutes et d'autres certitudes par rapport à ses affaires commerciales et matrimoniales là-bas. Et puis, il a cessé d'avoir des doutes et de repartir, et ça s'est resserré jusqu'à la mort, comme un processus irréversible. Je ne suis pas dans sa tête, mais c'est une chose qu'il maniait, ce sont des choses qu'il a écrites. Je crois que c'est dans la logique d'une passion. Je crois que le doute est en relation avec la passion. Je ne crois pas qu'on puisse vivre sans passion. Je ne vais pas théoriser là-dessus en disant que c'est comme ça ou autrement, mais je crois que le doute est l'un des fruits de la passion.

La passion étant relative à l'honnêteté ; je ne parle pas d'une honnêteté intégrale, ça ne voudrait rien dire. Mais c'est une histoire d'éthique de soi-même à soi-même. La passion : il y a quelque chose qui nous mène. Hier, commencer une danse avec les filles, ce n'est qu'une histoire de désir. De désir et de passion, parce que je suis passionné par le fait d'être avec elles, dans un studio, et de chercher des choses. Très vite je suis passionné par les choses. Mais à la base, je suis conscient, et c'est volontaire de ma part, que ça ne part de rien. Ça part simplement d'un mode de pensée, un mode d'état. Et c'est simplement poussé par une passion. Je ne dirais pas que c'est la passion pour la danse, ce serait trop bête. Mais une passion, un désir, une chose qui me pousse à continuer cette histoire-là. Forcément, je perds la foi par moments, très souvent même. Je me dis que je ne suis pas capable d'aller plus loin, ou ailleurs que là où je suis allé, et je me dis « restons-en là », faisons Psyché tranquillement. Et ça m'épuise, physiquement et intellectuellement, je crois. Quelle prétention à vouloir aller ailleurs, maintenant que j'ai trouvé ça. Je ne suis jamais satisfait de ce que j'ai trouvé. Les gens sont contents, ils veulent me faire plaisir en me disant que « c'est bien, on t'aime », et moi je suis déjà ailleurs, ça ne m'intéresse déjà plus.

Isabelle Ginot — C'était très sensible avec *Assai*, surtout avec l'écho fantastique qu'*Assai* a eu.

Dominique Bagouet — Mais oui, c'était comme si je n'avais rien fait avant, ça m'énervait. On a fait une réunion avec les danseurs, je leur ai dit « ne vous inquiétez pas, ça ne va pas me monter à la tête ». J'étais furieux même. Furieux qu'on découvre mon travail, alors que c'était ma quarantième chorégraphie, c'était presque humiliant. Je trouvais que c'était peut-être très beau, mais ça n'était pas venu tout seul, je trouvais ça injuste pour *Insaisies*, injuste pour plein d'autres pièces qui n'avaient pas été regardées. Comme un hasard qui faisait que tout d'un coup on voyait. C'est ce qui a fait que j'ai pensé très vite que c'était la fin de quelque chose. Plein de gens disaient que c'était un démarrage, mais pour moi c'était la fin. Peut-être que c'est bien, peut-être qu'on écoute plus la fin d'une phrase que le début, mais pour moi c'était la fin de la phrase.

Cet entretien a été publié dans la revue « Danse et utopie », *Mobiles n°1*, publication du département Danse, L'Harmattan, collection « Arts 8 », 1999.

Le geste ressenti (extrait)

Laurence Louppe

In *Que dit le corps ?*, actes de la table ronde organisée par le Cratère Théâtre d'Alès – mars 1995

Le rapport entre la danse et les arts visuels qui s'est tressé et redécouvert à l'occasion du *Saut de l'ange* de Dominique Bagouet en 1987 est, pour moi, un retour dans l'histoire d'une relation qui s'était perdue entre les langages de l'art contemporain. Mais ici les modes de questionnement sont tout à fait différents ; *Le Saut de l'ange* est à la fois témoignage de cette mutation historique et dans le même temps, il est son commentaire. Il y a ici un rapport qui ne passe plus du tout par une référence à un courant d'idées, à des processus partagés, comme c'était le cas des chance process partagés par les tenants des radicalités post-dadaïstes aux États-Unis. Le rapport s'établit ici entre des familles de sensibilités. Ou plutôt des individus que rien de commun ne rassemble, sinon quelque chose de l'ordre d'une infinie différence. Je reviens ici à l'idée de biographie, d'a-autobiographie (qui peut passer par la biographie d'un autre, fictif ou non), comme c'était le cas de Dominique Bagouet, comme de Boltanski. Artiste d'une autre génération, pour qui l'élaboration des mythologies personnelles, souvent liées à l'enfance, a servi de métaphore aux traces de l'histoire. Mais outre ces convergences d'imaginaire, qui ont attiré Bagouet vers les sanctuaires des *Leçons des ténèbres* de Boltanski, il s'est produit ce jeu de destruction réciproque, de délocalisation de l'œuvre d'art, par où Boltanski voulut entraîner la chorégraphie vers ce qu'il nomme une œuvre aberrante, déviant des lois de son art, par ruine de mécanismes internes et en particulier de l'écriture chorégraphique concertée globalement. C'est donc en amont de l'œuvre, dans la mise en place ou plutôt le dérèglement des propositions, que la collaboration s'est effectuée. Et les signes visibles de l'art de Boltanski dans la scénographie (les multiples petites ampoules) n'en sont que l'indice clignotant. Le recours aux gestes mochards pour emprunter les mots du plasticien, n'est certes pas neuf dans la danse contemporaine où, depuis ses fondations, de nombreuses entreprises de détérioration ont eu lieu par rapport à un idéal d'harmonie dans le geste. Mais ici ils se teintent d'un caractère profond d'incongruence. Et pourtant, à travers toutes ces bousculades, quelque chose de la vie, de l'intime n'est jamais brisé par les deux artistes : les biographies affectives, transposées, des danseurs, gardent vivantes les trajectoires de figures mystérieuses. Il y a dans *Le Saut de l'ange* un espace intime, un espace de proximité d'autant plus frappant qu'il se perd dans l'ampleur de l'espace scénique décentré. On retrouve dans cette pièce un travail sur les mains. Ce travail est très important, comme reflet d'un geste intérieur, comme tentative de modeler l'espace de proximité dans la proximité du corps de soi et du corps de l'autre, une façon de composer les réseaux de ces relations.

Extraits d'une journée d'étude sur l'œuvre de Dominique Bagouet

Transcription de la conférence donnée par Laurence Louppe à l'occasion de la reprise d'*Assaï* par les Carnets Bagouet, à la Maison de la Danse de Lyon le 8 novembre 1995. La conférence était ponctuée par des extraits vidéo du documentaire *Planète Bagouet* réalisé par Charles Picq.

Bagouet et les arts plastiques

Laurence Louppe — On va continuer avec une autre référence qui est importante dans l'œuvre de Dominique, c'est le rapport aux arts plastiques. Dominique a toujours été très intéressé par la peinture. Il a eu d'autres collaborations, mais peut-être moins marquantes et moins marquées que son travail avec Boltanski, et je rappelle que ce travail du *Saut de l'ange* s'inscrit aussi dans ses pièces de la mélancolie, car il avait été très frappé par l'exposition de Christian Boltanski lors du Festival d'Automne en 1985, qui était *La leçon des ténèbres*. L'artiste avait transformé la chapelle de l'Hôpital de la Salpêtrière en un vaste reposoir à la mémoire des enfants morts et de l'enfant mort que chacun d'entre nous porte en devenant adulte. Donc, il y avait des portraits d'enfants pris dans un collège dans la région de Dijon, découpés et éclairés par autant de petites ampoules qui faisaient comme autant d'autels, sorte de sanctuaire à la mémoire d'un corps disparu. Et Dominique y avait trouvé des résonances très profondes, d'abord parce qu'il aimait beaucoup Boltanski et que Boltanski, comme lui, travaille sur l'autobiographique, sur une espèce de mythologie personnelle. Et cette mythologie personnelle va être aussi transposée dans le monde de la mythologie de chaque personnage. On va voir un extrait d'une émission où Christian Boltanski évoque le travail de Dominique Bagouet et sa collaboration.

Transcription d'un extrait de l'entretien entre Charles Picq et Christian Boltanski (au lendemain de la représentation du 26 juin 1993, reprise du *Saut de l'ange* par les danseurs de la Compagnie Bagouet au Festival International Montpellier Danse)

Christian Boltanski — Je crois que le problème de la danse, souvent, c'est que le métier de danseur est un métier extrêmement difficile. C'est en même temps un métier de sportif, ils sont très jeunes dans le monde de la danse. Et je pense qu'il est parfois nécessaire qu'ils voient des gens extérieurs qui n'y connaissent rien, qui sont des ballots, qui disent des conneries... C'est donc cette qualité que j'ai eue, celle de l'emmerdeur. Je crois que les gens de la compagnie m'aiment bien, mais au début, quand j'arrivais, j'étais vraiment l'emmerdeur. Ils disaient « quelle catastrophe va nous tomber encore, qu'est-ce qu'il va encore inventer pour nous faire chier ? » C'était même une plaisanterie...

Je me suis toujours intéressé aux rapports entre sujet et objet et je pense en tous cas que par exemple dans la danse classique, le plaisir qu'ont les vieux messieurs à regarder les petites danseuses faire des pointes, c'est parce que ces sujets qui sont des petites filles, qui ont envie de courir, deviennent des objets mécaniques, faisant une chose qui est contre nature, qui est douloureuse. Et donc le plaisir érotique qu'on peut avoir vient de cette transformation du sujet en objet. Par exemple, quand on voit un ballet à l'opéra, où tout le monde se ressemble exactement, où ils ne sont plus qu'une personne, ils sont semblables, bougent d'une manière complètement fausse, et sont devenus des objets. Et moi je suis persuadé qu'un des plaisirs qu'on a à regarder ça est cette relation étrange de savoir qu'il y a un sujet mais un sujet meurtri, blessé et rendu objet. Et, là chez Dominique c'est complètement différent, mais il reste un tout petit peu de ça.

Charles Picq — Je crois que *Le Saut de l'ange* est une des premières pièces où ils ne sont pas tous habillés de la même façon.

Christian Boltanski — Oui, et là c'était très amusant de chercher une sorte de personnalité pour chacun. Là aussi, un des trucs qu'on avait dit avec Dominique comme ça, c'était justement qu'il y ait un peu

comme des enfants qui auraient trouvé un magasin de vieux habits, puisqu'ils prennent des morceaux comme ça, mais qu'il n'y ait pas de cohérence, ça c'était une règle. Comme s'il y avait un vieux tas et que chacun ait pris son truc, et s'était déguisé, mais sans aucune cohérence, avec des morceaux de choses. Et là effectivement, les danseurs sont quand même beaucoup des sujets, c'est très différent. Le truc qui m'a intéressé hier – moi j'y connais vraiment rien – c'est que cela semble être une œuvre qui est complètement insaisissable, et je crois que j'en suis un tout petit peu responsable dans le côté déstabilisateur que j'ai pu avoir. Je trouve par exemple qu'ensuite certaines œuvres de Bagouet comme *So Schnell* sont beaucoup plus belles pour moi, mais elles sont plus saisissables, alors que ça, c'est une œuvre aberrante, c'est une chose aberrante. Il y a plein de choses qui se passent, plein de gens partout qui font des choses, plein justement d'habits différents, d'événements différents, qu'ils soient gais ou tristes, donc on ne peut pas le saisir. Et hier cela m'a semblé être l'intérêt de la pièce. C'est une chose qui part dans tous les sens.

Charles Picq — Tu penses que c'est lié aux personnages, tu l'as perçu comme insaisissable, sais-tu qu'il a fait une pièce qui s'appelait *Insaisies* ?

Christian Boltanski — Non je ne savais pas. Je pense que ce que je vais dire est prétentieux et faux, et d'une certaine façon c'est par le hasard, mais je pense que notre rencontre, et aussi parce qu'il était à cette période de sa vie, notre rencontre est à une période de cassure dans sa vie où il se posait des problèmes. Et l'intérêt du *Saut de l'ange* c'est une période de charnière. C'est à dire qu'après *Le Saut de l'ange* il a fait des œuvres, que j'ai vues, que je trouve plus belles, mais que ça c'est une sorte de truc où il ne sait plus lui-même. Moi je ne sais rien et lui, il ne sait plus. Et donc il y a ce truc comme ça un peu hésitant, un peu insaisissable...

La rencontre que j'ai eue avec lui était bizarre. D'abord je crois qu'il m'avait choisi, au début, en faisant une erreur sur moi. Il pensait, par rapport à des choses que j'avais pu faire quelques années auparavant, que j'étais un artiste plus lié à l'enfance, et assez gai. Et puis quand je suis arrivé, j'étais dans une période beaucoup plus sombre et beaucoup plus liée à la mort qu'à l'enfance. Donc au début il y a eu une sorte de décalage. Et puis moi, je ne connais absolument rien en danse, je n'avais jamais vu un ballet de ma vie, c'était vraiment loin de moi. Il y avait en même temps plein d'incompréhension, et en même temps il venait me voir à Malakoff : ce sont des visions que j'ai de lui, en hiver, il venait et on parlait pendant deux ou trois heures chez moi, de tous les scénarios possibles, de choses complètement aberrantes et il repartait, et j'ai su après qu'il revenait à Montpellier extrêmement déprimé. Parce que je le déprimais beaucoup, j'aime bien déprimer les gens. Après, il travaillait beaucoup, enfin il faisait ce qu'il devait faire, quoi. Et en même temps il n'a jamais suivi directement une chose que j'avais pu souhaiter, et en même temps les conversations qu'on a eues sont passées. Mais il y a eu tous les scénarios possibles, je veux dire, c'est inimaginable, ce qu'on a pu imaginer.

Charles Picq — Le mot « mochar » reste une clef, enfin, une règle du jeu ?

Christian Boltanski — Voilà, c'est ça, une règle du jeu. Alors moi je trouvais que ce n'était pas assez mochar. Par exemple je voulais absolument interdire que les danseuses se maquillent, je voulais qu'il n'y ait pas de lumières, ce que je n'ai pas pu avoir, je voulais qu'à un moment les danseurs et les danseuses dansent pieds nus pour avoir mal aux pieds, ce que je n'ai pas pu avoir ! Parce qu'il y avait des gravillons à ce moment-là.

Charles Picq — Qu'est-ce que tu cherchais ? C'était une façon de casser l'idée du spectacle ?

Christian Boltanski — Ce qui est toujours le problème quand on fait un spectacle, c'est que les gens qui arrivent savent mieux que moi ce qu'ils vont voir avant de le voir. Alors je disais, pour faire chier

Dominique, « ah oui, toi tu vas encore faire tes trucs, comme ça, ce qui est attendu, quoi ». Et je pense que l'émotion vient quand on ne sait plus où on est. Alors c'est peut-être pour ça que c'est tellement difficile de reproduire une œuvre, parce que maintenant on sait où elle est.

Ce qui est bien, c'est d'arriver quelque part, par exemple dans le domaine de la peinture, et de se dire, « mais où est l'œuvre, qu'est-ce qui se passe ? ». Si on arrive dans une salle de musée et qu'on dit, « tiens, voilà un très bon artiste des années 80 ou 90 », ça veut dire que c'est un artiste qui n'est pas très bon. Si on arrive et qu'on dit « mais où est-ce, qu'est-ce qui se passe ? » où il ne s'agit plus de savoir si on est en 80 ou en 90, mais il y a quelque chose qui arrive. Et donc c'était ce genre de chose, que quelque chose arrive. Pour moi, il y a une chose très difficile quand on fait un spectacle, c'est qu'il y a un commencement et une fin. Les gens arrivent et s'assoient, puis la lumière s'allume, puis ça commence, puis une fois que la lumière s'éteint c'est la fin. Parce que là, on sait qu'il y a une sorte de temps qui est un temps autre, en dehors, et c'est un problème de savoir que la chose doit commencer.

Et je me disais, par exemple, s'il n'y a pas de lumière du tout, ils se diront « tiens ce n'est pas encore commencé parce qu'il n'y a pas encore de lumière. Les projecteurs vont s'allumer à un moment quelconque », ou « tiens, les danseurs ne sont pas encore maquillés »... La chose qui me gênait beaucoup, parce que je suis un peintre figuratif, c'était, « qu'est-ce que ça raconte, ce que tu veux faire ? » Et alors pour quelqu'un qui fait de la danse, effectivement, ça ne raconte que la danse. C'est une chose qui me gênait beaucoup et j'avais beaucoup de mal à comprendre cela.

Charles Picq — Et comment réagissait-il à cette question ? Parce que je la lui posais tout le temps aussi ?

Christian Boltanski — Il semble que pour lui, c'était de la danse, quoi. Et je suis venu souvent le voir travailler à Montpellier, et ça partait souvent sur un geste, et finalement il reliait tous ces petits éléments à la fin et il avait, en prenant son café le matin, pensé que ce serait bien de faire comme ça, bon. Et puis il disait : « est-ce qu'on ne peut pas faire ça ? » Et il le gardait ou il ne le gardait pas mais c'était une chose qui était un geste coupé de narration. Et puis effectivement à la fin il y a une sorte de narration qui se crée mais pendant la fabrication de l'œuvre il n'y avait pas l'idée de « je vais faire un ballet sur Jeanne d'Arc écoutant des voix ».

Charles Picq — Il n'y a pas de livret.

Christian Boltanski — Voilà, il n'y a pas de livret.

Charles Picq — Pourtant, je crois que c'est une danse qui raconte beaucoup, en fait, sur un mode que je trouve très poétique, il n'y a qu'à voir les titres des séquences, c'est carrément, c'est presque de la poésie contemporaine.

Christian Boltanski — Oui, à la fin c'est ça, mais pas pendant la fabrication, je pense.

Charles Picq — Cela me permet d'aborder la peinture et le texte qui renvoie à la peinture. Il y a quand même tout un jeu j'imagine, c'est tout un échange que vous avez eu. C'est très étonnant. C'est quand même joué dans la cour d'un musée, il est question constamment de peintures que l'on décrit, le co-concepteur de la pièce est un peintre plasticien, Christian Boltanski, il y a quand même à l'évidence un travail sur la peinture.

Christian Boltanski — Oui, étrangement, je n'en suis pas responsable... Les textes sont arrivés relativement à la fin, je trouve qu'ils sont très bien. L'idée est très bonne de les avoir mis, mais je n'en suis pas responsable. En tout cas pas du tout directement. Ce qui me semblait bien hier c'est qu'ils

remplaçaient le décor qui manquerait. Ils évoquaient des décors. C'est un peu comme on dit dans les pièces élisabéthaines où il y avait une pancarte avec « la scène se passe dans une forêt ». Et les petits textes donnent des indications de lieux comme ça. Et je trouve ça très bien, mais c'était extérieur à moi.

Conclusions sur *Le Saut de l'ange*

Laurence Louppe — Vous avez vu comme l'estrade de représentation est mise sur le côté. C'est le maximum qu'on peut faire, de façon un peu abusive, peut-être pour les danseurs, une grande partie de la danse se situe à même les pavés de la Cour Jacques Cœur, donc ce n'était pas évident pour le confort minimum pour faire les mouvements. Cette espèce de retrait de l'estrade, comme si toute idée de scène, de localisation précise, les contours de l'œuvre, le cernage de l'œuvre lui-même étaient remis en question.

Je vous donne une seule indication dans tout ce processus du *Saut de l'ange* mais il est évident qu'à partir de ce moment là Dominique entre de façon assez magistrale dans un processus d'aberration par rapport aux codes habituels de lisibilité. Il n'y en a pas beaucoup qui ont fait cela en France dans les années 80, où le processus d'art/spectacle était toujours respecté. Et c'est vrai que pour se défaire des modes de production spectaculaires, la présence d'un plasticien est utile. Parce que lui, il n'obéit pas à ce code, il apporte donc d'autres modalités qui ne sont pas intégrées à la soumission au code de production spectaculaire en cours.

Dix anges, portraits

Générique – *Dix anges, portraits*

conception générale	Dominique Bagouet et Charles Picq
chorégraphe	Dominique Bagouet
assistant	Laurent Gachet
scripte	Lydie Mayas
textes	composés et dits par les danseurs, avec la collaboration d'Alain Neddham
dramaturge	Alain Neddham
montage	Catherine Steghens
musique	12 variations op. 66 de Ludwig Van Beethoven et <i>Sly</i> de Pascal Dusapin, éditions Salabert
interprétée par :	Beethoven : Alain Planès, piano et Alain Meunier, violoncelle Dusapin : l'Ensemble Hubert Durand : Hervé Defrance, Yves Favre, Jérôme Naulais, Benny Sluchin, trombones, enregistrement Ircam, Paris.
scénographie réalisée par	Christian Boltanski Laurent Gachet, Laurent Matignon, Christophe Olry
costumes réalisés par robe de Michèle Rust	Dominique Fabrègue et Christian Boltanski Agnès Bousquet, Dominique Fabrègue, Brigitte Lyons, Rachida Mayenne, Anne Nouen Maritza Gligo
habilleuse	Isabelle Cavoit
directeur photo	Laurent Matignon
assistant opérateur	Jean-Marie Cornuel
date de création	Août 1988
lieu de création	Marseille
remarques	Film tourné en super 16mm, copie en 35mm. Extraits du <i>Saut de l'ange</i> ; coproduction : Paris Occitanie Productions, Compagnie Bagouet CCNMLR, La Sept, Maison de la Culture de La Rochelle
distribution	Jean-Pierre Alvarez, Christian Bourigault, Claire Chancé, Sarah Charrier, Bernard Glandier, Catherine Legrand, Orazio Massaro, Dominique Noel, Sonia Onckelinx, Michèle Rust.
durée	32'46" dont générique 1'21"

Dix anges, portraits

« Dimanche après-midi, sur la place d'un village doré comme un petit pain, des filles et des garçons nonchalants. Fée bouton d'or en tutu, Catherine étire une arabesque tandis que Christian, l'effilé matador, roule de l'éventail avec ses doigts. Là-bas, le rat d'hôtel serpentin ? C'est Sarah. Et puis il y a Sonia, Jean-Pierre, Claire et Bernard, Orazio, Dominique, Michèle et, dans l'ombre derrière, Dominique... Bagouet. Orfèvre en sa matière, il cisèle des miniatures aériennes, subtilement articulées. Jeux de mains en dentelle, pieds volubiles, itinéraires délurés, ainsi va Dominique Bagouet. Enguirlandés d'ampoules par le plasticien Christian Boltanski, filmés avec doigté par Charles Picq, dix anges passent et jouent aux charades avec vous. Suivez les pointillés. »

Fabienne Arvers, in catalogue *Images de la Culture*

Dix brefs portraits dansés des interprètes du *Saut de l'ange* de Dominique Bagouet et Christian Boltanski, créé au festival Montpellier Danse en 1987. Une place de village, une lumière dorée qui décline et d'étranges habitants qui, jusqu'à la nuit tombée, accrochent quelques gestes ciselés dans l'air immobile. Tous se retrouvent à la fin de chaque séquence pour un galop dru et sonore.

Ces miniatures, extraites du spectacle et réécrites pour l'image, respectent le temps étiré de la pièce originale composée comme un crépuscule. La prise de vue sobre et le parti pris linéaire font la part belle à chaque personnage, permettant de comprendre l'importance que Bagouet accordait à la personnalité de chacun des danseurs. Les guirlandes d'ampoules et les costumes subtilement démodés du plasticien Christian Boltanski dégagent une poésie mélancolique à l'unisson de l'écriture chorégraphique et des textes off, écrits par les interprètes. Une esthétique volontairement désuète, filmée avec calme et sentiment.

Patrick Bossati in *Images de la culture* n° 19 – janvier 2005



Dix anges, portraits, Sarah Charrier. DR.

**Reprise en 1994
par le Ballet Atlantique Régine Chopinot**

Générique – Reprise 1994

conception générale	Christian Boltanski et Dominique Bagouet
chorégraphe	Dominique Bagouet
direction artistique	Bernard Glandier et Catherine Legrand
intervenants	Jean-Pierre Alvarez, Claire Chancé, Sarah Charrier, Dominique Noel, Sonia Onckelinx, Michèle Rust
texte	Textes composés et dits par les danseurs, avec la collaboration d'Alain Neddham
dramaturge	Alain Neddham
musique	12 variations op. 66 de Ludwig Van Beethoven et <i>Sly</i> de Pascal Dusapin, éditions Salabert
musique interprétée par	Beethoven : Alain Planès, piano et Alain Meunier, violoncelle Dusapin : réenregistrement sous la direction d'Alain Trudel
décor réalisé par	Christian Boltanski Laurent Gachet, Laurent Matignon, Christophe Olry
costumes réalisés par	Dominique Fabrègue et Christian Boltanski Lydia Moncada, chaussures de Patrick Valdivia
Lumières	Laurent Matignon
date de recréation	5 octobre 1994
lieu de recréation	La Rochelle, La Coursive
remarques	transmission de janvier à octobre 1994, exposition de photos de projections vidéo dans la même manifestation
compagnie	Ballet Atlantique Régine Chopinot
Distribution	Rebecca Adam, Dimitri Chamblas, Guillaume Cuvilliez, Virginie Garcia, Hiroko Kimimura, Samuel Letellier, Georgette Louison Kala-Lobé, Élodie Pallaro, Michèle Prélonge, Duke Wilburn.
Durée	75'

Note d'intention de Régine Chopinot
pour la reprise du *Saut de l'ange*
par le Ballet Atlantique Régine Chopinot en 1994

Que Dominique Bagouet soit mort d'un accident, d'un cancer plutôt que du sida n'aurait en rien changé mon réflexe violent de tenter de sauver une part de son œuvre chorégraphique en remontant avec la compagnie *Le Saut de l'ange* l'an dernier. Je me suis engagée, avec le Ballet Atlantique auprès des Carnets Bagouet, pour que cette mission imagine transmettre l'esprit chorégraphique de Dominique à des danseurs qui, pour la plupart, ne l'avaient pas connu, ni même travaillé à ses côtés.

Sous la direction artistique de Catherine Legrand et Bernard Glandier, il me semble que nous, car j'ai envie de dire nous, à savoir Alain Neddham, les interprètes de la création du *Saut de l'ange*, les membres des Carnets Bagouet, les danseurs mais aussi l'équipe toute entière du Ballet Atlantique Régine Chopinot, les artistes de la scénographie, du son, des lumières, des costumes, nous y sommes parvenus. À quoi ? À nous laisser teinter par la couleur de Dominique Bagouet qui diffuse au plus profond de nos cellules sa pensée du monde, à travers sa danse et que pour y arriver il suffisait simplement d'y croire et d'accueillir en notre chair le magnifique esprit que contient en son moindre recoin l'écriture chorégraphique de cette pièce provocante en diable. Ne rien prétendre inventer à sa place, juste l'écouter et nous laisser guider, porter par elle. Cette expérience nous a nourris au plus profond de notre être et du coup, nous l'avons partagée avec le public curieux et heureux de découvrir ou re-découvrir cette parole essentielle d'auteur.

Malgré nos doutes et nos peurs, cette attitude qui s'est éveillée en nous : la confiance, l'écoute, l'accueil, c'est aussi l'attitude qu'au Ballet Atlantique Régine Chopinot, sous l'impulsion très engagée de Michel Sala, nous essayons d'adopter, bien sûr, pour cet événement exceptionnel qu'a représenté la reprise du *Saut de l'ange* dans nos corps, nos esprits, mais aussi pour le quotidien, lorsque nous avons eu le triste devoir d'accompagner Poonie Dodson, Vicente Di Franco, Mervyn Francis ou Michel Demeulemeester.

En tant que créateur, tenter de sauver *Le Saut de l'ange* de l'oubli, en tant qu'employeur pour que le groupe se mobilise pour aider un danseur malade à trouver sa place, en tant que personne au côté de mes amis séropositifs, tout se rejoint en moi pour essayer, au milieu du chaos lié à la pensée de la mort, de trouver l'attitude juste, pas trop, pas assez, mais être à l'écoute avec l'espoir.

Table ronde

Bilan de la transmission du *Saut de l'ange* au Ballet Atlantique Régine Chopinot

Table ronde tenue à Créteil, le 17 décembre 1994, avec les danseurs du Ballet Atlantique ayant participé au *Saut de l'ange*, les danseurs des Carnets Bagouet : Catherine Legrand (chef de projet), Anne Abeille, Michèle Rust, ainsi que Isabelle Ginot et Michèle Pagnoux. Cette séance avait lieu après les deux représentations à La Rochelle, les deux représentations de Montpellier, et la première des deux représentations de Créteil.

Samuel Letellier — La première chose importante, c'était de voir le spectacle à Montpellier. Je ne sais pas si ça pourra se faire pour les autres remontages, mais pour moi c'était très important. L'autre chose importante, c'était le temps qu'on a pu prendre pour ce remontage. Les premières interventions de Michèle et J. Pierre, qui sont venus longtemps avant le début du remontage. Leurs interventions étaient courtes, mais c'était vraiment important.

Dimitri Chamblas — Sauf pour Guillaume et James, on a eu la chance d'avoir l'interprète qui avait le rôle dans la pièce ; chacun pouvait venir, c'était important. Peut-être que Guillaume peut parler de la façon dont ça s'est passé pour lui, le fait de ne pas avoir Orazio ?

Guillaume Cuvilliez — Je pensais que ce serait un handicap. Et puis avec toutes les indications que j'ai reçues, plus la vidéo, je ne me suis pas senti lésé.

Catherine Legrand — Par rapport à *Déserts d'amour*, c'est une pièce très différente. Dans *Déserts*, il y a beaucoup moins de solos et duos. Michèle, Michel Kelemenis et moi sommes intervenus. *Le Saut de l'ange* c'est quand même particulier. Chacun a un solo, chacun a un personnage particulier.

Michèle Rust — Je reviens juste des répétitions de *Déserts*, justement ; toute l'ambiguïté de cette pièce, c'est que c'est une danse écrite, avec des modules ; mais quand il a fallu les mettre ensemble, on n'a fait que des arrangements. Et toute la semaine, on s'est cassé la tête à chercher les arrangements de chacun. Même pour ça, je pense qu'un rapport avec la personne qui faisait le rôle aurait été bien.

Marie-Françoise Garcia — Je tiens aussi à insister là-dessus : la venue de Sarah était très importante, ça m'a permis d'aller beaucoup plus vite, de voir les choses plus clairement, plus finement, aussi.

Samuel Letellier — Même pour moi c'était important de voir Sarah : même si ce n'était pas mon rôle, voir les gens en chair et en os, même si c'était court – ils venaient 2 jours – c'était bien de les croiser.

Marie-Françoise Garcia — Non seulement pour la chorégraphie elle-même, mais pour tout ce qu'ils nous racontaient à côté sur leur vécu dans la compagnie, avec Dominique.

Georgette Louison Kala-Lobé — Quand j'ai vu cette pièce, il y avait des choses que j'aimais, et d'autres que j'aimais moins, et que je ne comprenais pas bien. De l'avoir approchée, d'avoir lu des choses, d'avoir vu les gens, d'avoir eu Sonia qui me transmettait son rôle, j'ai l'impression d'avoir découvert qui était Dominique Bagouet. Et pour moi, c'était une révélation. Si j'en étais restée là, je n'aurais pas fait toutes ces découvertes. Et j'ai trouvé que c'était une chance formidable d'avoir tous ces gens qui viennent nous transmettre. Pour moi c'était incroyable. Et en plus des interprètes il y avait toute la machinerie, toute la technique. Cette transmission s'est faite de A à Z, ça m'a beaucoup touchée, je trouve ça magnifique.

Isabelle Ginot — C'était la première fois que les danseurs des Carnets avaient vraiment à reprendre en

charge la totalité du spectacle. Pouvez-vous parler de ce que vous avez perçu de Dominique à travers cette expérience ?

Georgette Louison Kala-Lobé — Moi, Dominique, je ne connaissais pas. La danse contemporaine, je ne connaissais pas très bien. Ça m'a obligée à aller voir où j'allais mettre les pieds. Ne pas arriver comme ça et se laisser porter parce qu'il y a des gens qui viennent et nous entourent. J'avais envie de découvrir vraiment qui était cette personne, pour mieux apprécier son langage et son écriture, et mieux le comprendre. Indépendamment des gens qui nous ont transmis la pièce, et qui l'ont fait parfaitement bien. Comprendre qui était ce personnage.

Isabelle Ginot — Et ça, ça passait par quoi ? L'apprentissage de la pièce, bien sûr, et puis quoi d'autre ?

Georgette Louison Kala-Lobé — J'ai lu des choses, le livre sur lui, j'ai regardé la cassette sur lui, et j'ai commencé à comprendre qui était cette personne, que c'était quelqu'un de vraiment exceptionnel. Et je souhaite que d'autres danseurs puissent avoir cette expérience. Parce que cette équipe, cette expérience, c'est magnifique.

Isabelle Ginot — Est-ce qu'on peut avoir des commentaires des gens des Carnets, qui sont intervenus sur la transmission ?

Catherine Legrand — On n'avait plus affaire à des élèves. On avait affaire à des interprètes. J'ai eu le sentiment qu'on fait le même métier, qu'on a choisi d'aller dans la même direction. Je fais la comparaison avec d'autres compagnies, aux danseurs classiques par exemple.

Isabelle Ginot — Et Michèle, ceux qui sont intervenus seulement sur la transmission de leur rôle ? Comment ça s'est passé ?

Anne Abeille — Michèle, tu l'avais déjà passé à Olivia ?

Michèle Rust — Je l'avais déjà passé à Olivia, mais Olivia était dans la compagnie. Donc, je lui avais passé la mémoire, et puis je l'ai laissée avec Dominique. Une des choses importantes dans cette histoire, c'est que c'est une passation de danseur à danseur. Même avec Dominique, cette passation était nécessaire, à une échelle plus ou moins grande. Si j'étais partie comme ça, sans le faire, Olivia aurait eu du mal à reprendre le rôle. Et Dominique n'aurait pas pu, parce que le chorégraphe, il donne et puis il pense à autre chose, et c'est bien normal. Je ne m'étais pas sentie une grosse responsabilité : je le lui avais appris, on avait fait deux répétitions et je l'avais laissée. Là, c'était très différent : il fallait passer la danse, mais il fallait aussi passer l'histoire, tout l'univers. C'est très troublant, de se projeter comme ça sur quelqu'un, très intéressant aussi. C'est étonnant aussi de voir la force de la danse. La force d'un mouvement, toute la communication qui peut passer par le simple fait d'échanger des gestes. Une autre chose intéressante, c'est l'analyse à laquelle ça nous oblige. Surtout sur le *Saut de l'ange*. Parce qu'on avait une grande liberté dans la création, il y avait peu de contraintes d'ensemble ou de choses comme ça. Donc, il y a toute une évolution du rôle qui s'est faite à peu près inconsciemment. Et quand il faut l'expliquer à quelqu'un, il faut revenir sur l'analyse de ce rôle-là. Ça donne une vision assez sidérante de ce qu'on faisait sans s'en rendre compte. Tout d'un coup, ça passe dans la conscience intellectuelle. Même si bien sûr, la conscience physique était là. Alors quelquefois c'est très intéressant, et quelque fois on l'impression d'une perte de mystère. On est partagé entre le plaisir de donner, et la déchirure de casser quelque chose, de casser un mystère.

Catherine Legrand — C'est peut-être la différence entre ceux qui restent deux ou trois jours, et Bernard et moi qui sommes restés pendant deux mois. Je n'ai pas eu le sentiment de raconter ma vie à Michou. Et je ne crois pas que Bernard ait beaucoup parlé non plus à Dimitri, raconté des histoires. Au contraire, vous

autres qui aviez peu de temps, peu d'heures, vous avez fourni tout un tas d'histoires, ce que vous ressentiez. Vous avez eu la nécessité de raconter beaucoup de choses, d'autres sensations. Je n'ai pas cette nécessité-là, parce que le travail se faisait au quotidien, comme un travail de création. C'était vraiment agréable de pouvoir faire comme ça.

Georgette Louison Kala Lobé — Ça se sentait que c'était agréable, parce que tu faisais cette transmission de façon très généreuse. La preuve, c'est que le résultat est là. C'est la preuve que les gens ont retransmis avec tout leur cœur. S'il y a un tel résultat, on ne peut pas se tromper. Même si parfois c'était difficile. Quand Sonia est venue, on avait juste deux jours, j'avais la tête comme une citrouille. Et en même temps je me disais que j'étais dans l'urgence. Il y avait des choses qui étaient très difficiles. Avec le recul tu te rends compte que toutes ces indications t'ont nourrie, et à un moment, un déclic se fait, tu te rappelles qu'elle t'avait dit ceci ou cela, et finalement ça t'amène dans ton histoire à toi.

Michèle Rust — J'avais envie de poser une question : est-ce que vous avez une sensation par rapport au fait que c'était un spectacle monté avec des danseurs, plutôt qu'un spectacle monté avec un chorégraphe ? Quelles sont les différences ?

Samuel Letellier — Il n'y a pas eu de différences, jusqu'au moment où on s'est retrouvé sur scène et que maintenant il faut entretenir le spectacle. Maintenant que le spectacle est monté, qu'on s'applique au geste, à l'interprétation, j'ai un souci de savoir comment est structurée la pièce, c'est-à-dire un regard un peu plus extérieur, qui est peut-être le regard du chorégraphe sur sa pièce. On a fait ça avec Régine dernièrement : elle nous a parlé de comment elle vit la pièce comme spectatrice, et c'était super. Les respirations à l'intérieur de la pièce, etc. Sinon, pendant le remontage, je n'ai pas eu de manque.

Michèle Rust — Ce n'est pas forcément une question de manque, mais de considération. Est-ce que c'est différent, de se retrouver dans le studio avec quelqu'un qui n'est pas le chorégraphe. Ou est-ce que ça ne changeait rien.

Dimitri Chamblas — Comme j'ai travaillé avec Bernard, ça ne changeait pas vraiment. Par contre, comme j'avais vu la pièce, je savais plus ou moins où on allait, alors qu'en création on ne sait pas.

Georgette Louison Kala Lobé — C'est ça : tu connais la finalité.

Michèle Prélonge — J'ai été très sensible à cela. Il y a une angoisse à créer quelque chose, au jour le jour, en ne sachant pas où on veut en venir. Là, il n'y avait pas cette angoisse, j'ai trouvé ça très confortable. Je trouvais que les rapports humains étaient très détendus. Il y avait une grande confiance que Bernard et Catherine nous ont fait tout de suite ressentir. J'étais très étonnée par la rapidité avec laquelle cette confiance s'est installée. Avant l'été, au moment du casting. Dès que c'était décidé, il y a eu la confiance. Et après, un déroulement très détendu.

Catherine Legrand — Ça, c'est le fait du remontage : il n'y a pas l'angoisse de la création. En plus on sait que si on remonte une pièce c'est qu'on l'aime bien à priori, on sait un peu ce qu'elle dégage. Je crois que la question de Michèle, pour insister là-dessus, c'est le fait d'avoir confiance dans des interprètes et non pas dans le regard d'un chorégraphe. Autant nous avons confiance en vous, autant vous nous avez fait confiance. Alors qu'on est danseurs. Ce n'était pas dit qu'on arrive à faire quelque chose comme ça.

Marie-Françoise Garcia — On sentait de votre part une grande minutie, une attention à transmettre les choses dans l'esprit Bagouet, c'était très sensible et ça nous a tout de suite mis dedans.

Rebecca Adam — C'est vrai. Au lieu d'avoir un seul chorégraphe qui nous donnait quelque chose, on en avait dix. On avait vraiment quelqu'un qui faisait notre rôle à nous, qui n'était là que pour nous. Un chorégraphe

n'est pas toujours... enfin, je ne sais pas comment était Dominique. J'avais vraiment l'impression d'avoir beaucoup de gens autour, qui disaient des petites choses. C'était énorme.

Georgette Louison Kala Lobé — La confiance était là, je me suis tout de suite sentie très bien encadrée. Si j'avais des moments de doute, j'étais tout de suite remise en confiance par les gens qui nous entouraient. On sentait qu'ils avaient une très grande confiance en nous et c'était vraiment super.

Anne Abeille — Voulez-vous dire par là qu'en création, l'interprète peut se sentir seul face au chorégraphe ? Depuis tout à l'heure les mêmes mots reviennent : « on était entouré, soutenu... ». Ce serait un contraste par rapport à votre situation en création ?

Georgette Louison Kala Lobé — Oui, parce que je ne connaissais pas du tout la gestuelle de Dominique. Quand on travaille avec un chorégraphe qu'on connaît, ce n'est pas la même chose, il y a quelque chose qu'on connaît, donc il y a déjà une confiance « installée ». Quand je dois apprendre quelque chose écrit par quelqu'un que je n'ai jamais connu, ce n'est pas du tout pareil. Surtout que *Le Saut de l'ange*, c'est quand même quelque chose. Il y a beaucoup de petites choses, qui sont là, qui n'y sont pas pour rien, et qui ne sont pas si évidentes que ça, même si quand on le voit ça paraît évident. Mais quand on l'apprend ce n'est pas évident du tout. Il y avait des moments où je pensais que je n'y arriverais jamais. Et quand les gens sont là, et qu'ils vous entourent, finalement ça se fait. C'est pour ça que c'était si important pour moi d'avoir cette confiance, parce que c'était une gestuelle que je ne connaissais pas et que je n'avais jamais dansée.

Michèle Prélonge — Moi j'ai ressenti un sentiment de solitude, dans ce remontage. J'ai eu l'impression parfois que Bernard et Catherine se retenaient, pour ne pas en dire trop. J'ai imaginé qu'ils s'étaient entendus sur un principe pour ce remontage ; je peux imaginer un côté de la personnalité de Dominique qui quand même n'en disait pas long, si j'ai bien compris. J'ai eu cette sensation que parfois ils gardaient les choses pour eux, et qu'on nous a laissés, comme au moment de la création pour les interprètes, avec nos questions. Ça ne voulait pas dire qu'on refusait de nous répondre... Mais la solitude a existé.

Hiroko Kamimura — Pendant le temps où on terminait d'apprendre le mouvement, on avait eu plein d'indications précises, mais c'est après, une fois qu'on a tout appris, qu'il m'est venu ce sentiment : « comment je vais me retrouver là-dedans ». Toutes les indications étaient très suffisantes.

Anne Abeille — Mais ça, ça ressemble au travail de création. Le chorégraphe – ça dépend lequel, bien sûr – à un moment, quand tout est appris, il faut le danser. Donc, finalement, on a retrouvé le schéma création.

Michèle Rust — Plus que le schéma création, c'est peut-être le schéma interprétation. Mais dans un cas comme ça, il n'y a pas le doute artistique. Tout est concentré sur le problème de l'interprète. Dès le début, il n'y avait que ça. Et ça me touche beaucoup, parce que c'est une occasion de bien cerner ce que c'est que le travail de l'interprète, du début, jusqu'au spectacle. On voit toute l'amplitude du travail de l'interprète. Je me demandais comment ça se passerait pour le *Saut de l'ange*. Parce qu'avec le chorégraphe, il y a toujours un moment où on est avec lui, et un moment où on est contre. Le fait d'être contre nous aide à nous approprier le rôle, c'est quelqu'un en face par rapport à qui on peut se positionner. À partir du moment où cette personne n'est plus là, je me demandais dans quelle mesure tout ce poids que ça représente, affectivement et artistiquement, la responsabilité que c'était pour vous de danser le *Saut de l'ange*, ça devait être difficile d'être... révolutionnaire, ou anarchiste, ou de le ramener à vous-mêmes, quoi qu'il arrive. Dire « c'est nous qui le faisons, maintenant », c'est plus facile finalement quand il y a quelqu'un qui vous dit « fais ceci et cela », d'agir en réaction. Et après l'avoir vu hier soir, je n'ai plus eu de doutes du tout.

Michèle Prélonge — Mais, moi, j'ai eu des réactions. Je suis passée par de la rébellion. Surtout au début, dans le premier apprentissage de la danse. Je croyais que ce serait plus évident que ça. Au début, j'étais embêtée

pour danser ça. Par exemple sur la manière dont Catherine m'a donné le solo au début : je m'attendais à ce qu'elle me le donne globalement. Et le fait qu'on passe les premiers mouvements en revue, dès les premières minutes, en cherchant à les faire justes... je suis tombée de haut ! C'était ardu d'emblée.

Catherine Legrand — Dans mon idée d'être, pour les interprètes, d'être dans un état de création, c'est à dire, faire ce geste pour la première fois, j'ai voulu aller doucement dans la transmission. Effectivement, ce solo, tu pouvais l'apprendre en 1h30 de répétition, ce n'était pas un gros travail de mémoire. Seulement, j'ai voulu le travailler comme on l'avait créé avec Dominique. Je ne me souviens plus en combien de séances on l'avait fait, mais certainement pas en une seule séance. Par rapport à la création, des histoires d'humeur, etc. Essayer, dès le premier jour, de rendre une danse intéressante. Même si je vois qu'en gros c'est ça, je me dis que si j'étais en train d'écrire cette danse, je ne le garderais pas comme ça. Aller tout de suite dans le détail, pour que ce soit intéressant, pour que si c'était moi qui étais en train de l'écrire je trouve ça intéressant.

Georgette Louison Kala Lobé — C'est ce que j'aime chez toi, Catherine, cette rigueur. Parfois ça peut être percutant, ou troublant, mais à la finale on est obligé d'avoir ça. Je suis quelqu'un de très désordonné, alors ça peut partir très vite. Alors cette rigueur, je trouve ça très important.

Dimitri Chamblas — Bernard m'a donné le solo de la fin en deux fois. Ce n'est pas du tout la même écriture, je crois qu'il avait une très grande liberté à l'intérieur de ça. Donc il me l'a donné, et j'ai eu très peu d'indications après.

Michèle Rust — C'était différent pour chacun. En fonction de la nature des gens. Peut-être que je m'avance un peu, mais j'ai l'impression que c'est aussi relié à la manière dont Dominique travaillait avec chacun de nous. Par exemple j'ai l'impression qu'avec Catherine il prenait beaucoup de temps, et avec quelqu'un d'autre, beaucoup moins. Ca dépend des fonctionnements...

Anne Abeille — Même à l'intérieur d'une même pièce il avait des façons différentes de travailler. Un solo pouvait être abordé en improvisation, un autre c'était Dominique qui apportait le mouvement, un autre au bout d'une heure c'était le bout du monde s'ils avaient fait quatre mouvements...

Michèle Rust — Je me rappelle le solo des bancs, en deux ou trois répétitions c'était fait...

Anne Abeille — Catherine, tu étais un cancre.

Catherine Legrand — En même temps, je ne me souviens pas du tout du temps qu'on prenait avec Dominique. Ce n'est pas en référence à lui que j'ai travaillé comme ça, c'est vraiment personnel.

Anne Abeille — Dominique Noel dit la même chose que toi. Elle ne se souvient pas du tout du temps qu'elle avait mis pour apprendre le solo du *Saut de l'ange*. A mon avis ça prouve que c'est vraiment une collaboration, il n'y a pas d'ennui, d'attente de l'un par rapport à l'autre.

Isabelle Ginot — Maintenant que vous l'avez dansé un peu, est-ce qu'il y a des choses que vous aimeriez savoir, des questions que vous vous posez, après le temps du travail.

Georgette Louison Kala Lobé — Pour moi ce n'est pas encore mûr, je souhaite pouvoir me sentir vraiment libre comme ils l'étaient. Et puis essayer de ne pas trahir tout ce qui nous a été transmis. Ce n'est pas facile, cette pièce, parce que quelque part c'est un huis clos, et en même temps il y a des gens en face qui te regardent. Je n'arrive pas encore très bien à ne pas me laisser happer par les gens qui sont là, rester intègre. Ce qui ne veut pas dire oublier les gens qui sont venus nous voir... Je ne sais pas encore comment expliquer ça, mais c'est là-dessus que je ne me sens pas encore mûre.

Michèle Rust — Ce que tu dis, je crois que c'est une spécificité de ce ballet. On est en spectacle, et en même temps vraiment on est entre nous. C'est une ambiguïté incroyable. Au moment de la création, la compagnie qui ensemble depuis déjà trois ans, on avait fait *Assai...* On était tranquille par rapport à l'idée de représentation, on n'avait rien à prouver. Ça nous a permis de faire des petites choses, d'être entre nous sur scène, tout en faisant passer des choses. C'est vraiment spécifique au *Saut de l'ange*. Parce qu'on n'a pas la même mise en scène que dans d'autres pièces. Un côté frontal, ou un côté performant de la danse. Il y a tout un truc de « rien », et on en fait un spectacle. Et d'ailleurs, pour ce remontage, je n'avais presque pas de craintes, sauf celle-là. Au niveau d'être sur scène, danser cette pièce, la difficulté pour moi elle était là. Comment être, et ne pas jouer à être.

Georgette Louison Kala Lobé — C'est tout à fait ça.

Michèle Prélonge — Je crois que quand même on est une bande de gens un peu comme vous étiez. On se connaît, on travaille ensemble, ça roule...

Catherine Legrand — Quand je parlais de danseurs qui faisions le même métier, c'est vraiment une qui m'est apparue très fort à La Rochelle, quand je suis venue la première fois. On avait vraiment affaire à une vraie compagnie, une association de personnalités.

Isabelle Ginot — La structure compagnie permanente est importante : des danseurs contemporains professionnels, il y en a. Mais des danseurs contemporains vivant en compagnie permanente, il y en a déjà beaucoup moins. Lors de la réunion des Carnets en juin, vous veniez juste de commencer le remontage, depuis à peine une semaine, donc il était trop tôt pour que Bernard et Catherine puissent parler de leur expérience. Mais ils disaient clairement qu'ils avaient cette confiance dont vous parliez tout à l'heure. Et la première chose qui est sortie, était « Oui, mais chez Régine il y a déjà un esprit ». Puisque toute la discussion des Carnets tournait autour de comment transmettre l'esprit Bagouet, c'est vrai que le simple fait d'avoir un groupe qui existe, qui est centré autour d'un artiste, d'un chorégraphe, même si ce n'est pas le même artiste, et donc pas le même esprit, c'est une chose qui n'existe pas dans d'autres cadres.

Michèle Prélonge — À part ça, bien sûr, je me pose des questions par rapport à cette pièce, c'est infini. Parce qu'il y a des choses qui m'ont été dites en juin que je n'ai certainement pas entendues. Je suis sûre que je vais aller poser des questions. J'avais très peu de questions au début, j'en aurai beaucoup plus maintenant, et ça ne finira jamais.

Elodie Pallaro — Par rapport à la première à La Rochelle, j'essaie de rester fidèle à tous les détails que Michèle m'avait donnés. M'investir, bien sûr ; mais plutôt m'intéresser à tous ces détails qui pourront peut-être m'apporter après l'interprétation juste. Maintenant qu'on en a fait quatre, je me sens un peu plus à l'aise avec ces détails, je les ai un peu digérés, et ça me permet de voir le rôle un peu différemment, de prendre un peu plus de liberté. Je sais que l'important, c'est que Michèle me voit, qu'elle me recentre chaque fois, pour éviter que je m'évade trop.

Georgette Louison Kala Lobé — C'est pour ça que c'est vraiment bien que Catherine et Bernard soient là à chaque reprise, pour les répétitions, comme ça on ne perd pas ce fil. Que Michèle soit là, que Sonia soit venue voir le spectacle, ça m'a fait plaisir.

Rebecca Adam — Maintenant qu'on a fait des spectacles, j'aimerais bien revoir Sarah. Je n'avais jamais vu la pièce auparavant ; dans beaucoup de moments, je ne sais pas jusqu'où je peux aller.

Duke Wilburn — Comme je partage un rôle avec Jie, j'ai l'opportunité aussi d'être spectateur. Ce qui me paraît très important dans cette pièce, c'est l'ambiance et le rythme, qui pour moi change beaucoup chaque fois. Je ne sais pas si c'est pareil pour vous..

Georgette Louison Kala Lobé — C'est normal que les pièces bougent.

Duke Wilburn — Mais j'ai l'impression que c'est plus avec cette pièce-là. Peut-être parce qu'il y a beaucoup de contrastes entre des moments tranquilles et des moments qui bougent.

Anne Abeille — J'ai connu la pièce dans une tournée, la compagnie l'avait déjà dansée beaucoup, ça ne changeait plus tellement.

Catherine Legrand — Mais de l'intérieur, ça passe du chaud au froid.

Jie Peng — Je trouve que chaque rôle est très changeant, c'est comme dans la vie. Dominique ne présente pas seulement un caractère ; il y a toujours plus, toujours le contraire en même temps. C'est comme la vie.

Isabelle Ginot — J'ai vu cette pièce-là, et d'autres, très souvent. Je crois que chez Dominique, on perçoit toujours les pièces très différemment d'une fois sur l'autre, justement parce qu'il y a cette complexité à l'intérieur des personnages, et à l'intérieur de la pièce. C'est une banalité de dire qu'on ne voit jamais la même pièce. Mais chez Dominique, et en particulier dans *Le Saut de l'ange*, on ne PEUT pas tout voir. Donc on voit forcément des choses différentes. Parce que tu n'es pas placé au même endroit, ou parce que tu regardes plus un danseur qu'un autre... J'ai vu cette pièce une quinzaine de fois, je crois. Sur le plan du temps je ne l'ai jamais perçue de la même façon. Plus que d'autres pièces de Dominique. Je pense que ça vient de cette complexité, du fait qu'il y a toujours plusieurs choses en même temps dans un geste, un rôle, un moment de la pièce.

Anne Abeille — C'est aussi une question d'espace.

Catherine Legrand — Tu es surtout obligé de faire des choix.

Georgette Louison Kala Lobé — Voilà, c'est ça. Parce qu'au départ, je n'arrivais pas à tout voir, j'étais obligée de faire des choix, et ça m'énervait. Et puis je me suis dit du calme, et de temps en temps je balayais. Ça m'a frappée, il impose ça.

Alain Neddham — Je crois que avec l'éclatement de l'espace de la Cour Jacques Cœur, dans plusieurs lieux, qu'il a voulu, c'était aussi cette idée que le spectacle est une totalité qui ne peut pas être prise d'un seul coup d'œil, et que le spectateur est aussi un peu le metteur en scène, qui choisit, qui zappe. On l'impression qu'on abandonne une chose pour aller voir ailleurs. Ce choix peut être vécu comme frustrant, mais il peut aussi être vécu comme donnant au spectateur une grande liberté. Avec toujours cet étonnement, parce qu'on ne saura jamais si c'est nous qui choisissons, ou si c'est le danseur qui à un moment donné a un éclat particulier qui nous attire vers lui. L'un des moments les plus caractéristiques, c'est le solo de Michèle sur le banc. C'est un solo peu éclairé, au fond du plateau, et c'est toujours étrange de se dire qu'il se passe une chose qui nous intéresse alors qu'il se passe autre chose devant, plus éclairé, etc.

Une autre chose, puisqu'on parlait de liberté : dans une transmission comme celle-là, la question de la précision et de la liberté ne se pose pas exactement de la même façon que dans une création. Dans une création, un interprète doit faire preuve en même temps de précision, et de liberté, celle du co-créateur du rôle. Tandis que là, ça ne peut pas être simultanée. Il doit y avoir une grande période de précision, et puis, au bout de cette grande période de précision, enfin, l'arrivée de la liberté. J'étais très sensible à cela hier soir. Une sorte de liberté supplémentaire qui est arrivée à partir du moment où il y avait une tranquillité chez le danseur par rapport à la précision sur la danse telle qu'elle a été créée. Bien sûr, après, c'est simultanée, mais je pense qu'il y a cette période où il n'y a pas la place pour cette liberté ; elle vient en prime.

Isabelle Ginot — En plus, à La Rochelle c'était votre public ; à Montpellier, c'était le public de Bagouet et du *Saut de l'ange*. À Créteil, pour la première fois, vous aviez un vrai public, qui venait voir la pièce sans les

questions que nous, « spécialistes » pouvons nous poser : où vous en êtes, comment vous la digérez... Le public a simplement vu une compagnie qui dansait une pièce, et il a vu cette pièce. Et ce n'est pas par hasard qu'il a pu voir la pièce cette fois-ci : parce que maintenant vous commencez à être libres.

Alain Neddham — Oui, sans ce rapport sentimental aux danseurs que l'on connaît déjà, ou vis-à-vis du chorégraphe. C'est vrai que là aussi, l'écueil qui a été évité, c'est que ce remontage soit présenté comme un « hommage à ». Ce n'est pas un hommage, cette pièce a sa propre folie et sa propre insolence, la dimension iconoclaste de la pièce...

Georgette Louison Kala Lobé — Pour moi, à Montpellier, ça a été très dur, j'ai flippé complètement. En sachant ça, j'ai peut-être fait une parano, et j'ai senti une chose très forte, qui m'a mise mal à l'aise. Je n'arrivais pas à me défaire de ce trac monstrueux, qui m'a anéantie jusqu'au bout.

Isabelle Ginot — De toute façon, le contexte est celui-là : vous êtes dans la situation d'être les premiers à remonter une pièce majeure, d'un chorégraphe mort il y a peu de temps, et qui était un chorégraphe majeur. En même temps, j'étais très touchée hier de voir que vous êtes libres. On ne peut pas éviter le fait que danser le *Saut de l'ange* à Montpellier, c'est très chargé.

Georgette Louison Kala Lobé — J'ai senti ça très fort, et ça ne m'a pas du tout aidée : j'ai mis les deux pieds dedans.

Isabelle Ginot — Je reviens un peu en arrière : Alain, toi qui es intervenu aussi dans la reprise, tu étais le seul à avoir, dès le départ, une vision globale de la pièce, puisque tu n'étais pas sur le plateau. Ça s'est passé comment ?

Alain Neddham — J'arrivais avec le même souci que j'avais eu avec Dominique : détourner un peu le sens de la demande qui m'était faite. Je sais qu'il y avait pour les danseurs le besoin de trouver un interlocuteur avec qui aborder la question du texte. Mais je ne me suis jamais perçu comme un technicien du texte, comme d'autres pourraient être techniciens du son ou de la lumière. Je ne sais pas si j'ai été perçu comme ça par les danseurs ; mais ce qui m'intéressait, c'était de ramener quelque chose qui était très souvent présent dans le travail de Dominique : le dialogue avec quelqu'un qui ne faisait pas partie de la famille danse. Ça me plaisait bien d'arriver, même ponctuellement, dans le rôle de celui qui n'y connaît rien mais qui a son mot à dire. Je n'y connais rien : je ne suis pas danseur, ni chorégraphe. Donc, je ne me suis pas privé de faire des tonnes de notes pour Catherine et Bernard, de souvenirs, de choses, sans savoir si c'était pertinent ou pas. Mais je crois qu'il y avait cette dimension importante, dans le cadre du remontage : cette idée qu'il y a des gens qui transmettent une technique parce que ce sont des techniciens, mais qu'il y a toujours cet intervenant autre, musicien, plasticien, qui apporte un regard assez naïf sur ce qu'il voit. J'ai essayé une fois ou deux d'aborder avec vous la pièce pas seulement sur la question du texte, mais sur l'état d'esprit. Et l'état d'esprit chez Dominique, c'était toujours de retrouver dans la danse, des sensations qu'il avait reçues dans d'autres formes d'art. Ici, c'est une pièce qui venait d'une exposition qu'il avait visitée à la Salpêtrière. Donc il avait envie de préserver et maintenir un dialogue avec quelqu'un hors de la famille. Il y a aussi une sorte de confiance immédiate, dans le fait que c'est une des manières, et pour ma part qui appartient aussi à mes activités militantes, de dire qu'on peut aussi refuser la fatalité, c'est à dire qu'une œuvre disparaisse dès que le chorégraphe n'est plus là. Donc il y avait aussi cette dimension militante de dire qu'il faut que cette œuvre continue à vivre, à travers d'autres corps, à travers d'autres danseurs. C'est tellement mieux que tout ce qui est de l'ordre de la célébration, parce qu'on n'était pas dans la célébration, on était dans le présent. Et y participer, pour moi, c'était aussi relié à cette dimension militante de refuser la fatalité.

Isabelle Ginot — Une des choses qui me semble importante : quand vous reprenez cette pièce là, vous qui en effet faites « le même métier » que les danseurs de Dominique, ça devient une part de votre histoire à vous,

de votre aventure, qui n'est pas celle de la commémoration de Dominique Bagouet, mais qui est l'aventure du Ballet Atlantique. Et ça a permis de dédramatiser cette première expérience qui avait à tout point de vue une charge affective pour plein de gens, y compris le public. Et c'est formidable que ce soit immédiatement embarqué dans une aventure qui existe et qui continue, qui n'est pas une compagnie de répertoire au sens où on l'entend ailleurs, c'est à dire, qui se situe uniquement du côté des œuvres qui sont terminées.

Michèle Prélonge — J'ai eu l'impression de me trouver dans une histoire très vivante, et d'avoir quasiment rencontré Dominique à travers ça. En se frottant au *Saut de l'ange*, de m'être frottée à son univers. Cette rencontre était très large.

Isabelle Ginot — Pour des gens qui abordent cet univers dans ce cadre-là, dans une première rencontre, comment perçoit-on cet univers de Dominique ?

Michèle Prélonge — J'ai rencontré en tous cas le Dominique de cette époque. J'ai eu l'impression que c'était une personne en mutation. Dans la pièce il y a des contradictions ; par moments je la trouve assez abstraite et formelle, et à d'autres moments pas du tout. Je me suis dit, c'est quelqu'un qui pouvait peut-être se sentir clairement comme ça, et qui s'est montré comme tel. Sinon, j'ai senti quelqu'un de pudique, et aussi un talent de dessinateur. Et aussi, un chercheur en danse, par rapport au cours, à la préparation physique. J'ai l'impression d'avoir appris, techniquement, dans mon boulot, dans mon gagne-pain. D'avoir appris de nouvelles choses.

Isabelle Ginot — C'est important par rapport à des questions qui se posaient aux Carnets, aux tout débuts : la danse de Dominique se suffit à elle-même, et elle transmet ce que Dominique avait à transmettre. Ce que tu dis là, si on regarde l'œuvre de Dominique avant, après *Le Saut de l'ange*, en effet c'est une pièce charnière. La danse suffit à transmettre ce qu'était Dominique à un moment donné, et pourquoi il a fait telle ou telle pièce, et pourquoi il l'a faite maintenant.

Alain Neddham — Peut-être on attache trop d'importance à l'avis de ceux qui ont vu la pièce vingt fois ; j'ai entendu quelqu'un qui avait vu la pièce au Corum, et qui disait : « je n'ai pas ressenti d'émotion... ». Je lui ai dit « de quelle émotion parles-tu : celle qu'on a, 6 mois après la mort, de revoir le spectacle ? » et ça me rappelait qu'en 87, les gens disaient exactement ça. Il faut se méfier des gens qui se posent en connaisseurs, parce que ça donne à cette aventure un côté mécanique : on essaie de faire un joli *fac simile*, bien impeccable. Or, vous n'êtes pas dans la logique de gens qui essaient de peindre aussi bien que Van Gogh. Il y aura toujours un expert pour dire que votre Van Gogh ressemble vraiment à l'original. On n'est pas dans la logique de faire une très bonne copie. La danse est un art qui ne peut pas être susceptible d'être copié. L'avis de gens qui décrètent que la copie est bonne, ou conforme...

Catherine Legrand — Mais j'aime bien poser la question à des gens, savoir comment ils ont trouvé...

Alain Neddham — Mais tu sais que rentrent en ligne de compte des éléments de nostalgie, on sait qu'on transforme le souvenir...

Catherine Legrand — Oui, d'accord. Mais je pense par exemple à des danseurs, des gens vraiment très proches, qui essaient de faire la part des choses, mettent un peu de côté cet aspect nostalgique, et affectif et se posent la question : « est-ce que c'est intéressant de faire ça ? Est-ce que les Carnets Bagouet, c'est intéressant ? Est-ce qu'on continue, ou est-ce qu'il faut s'arrêter là ? »

Anne Abeille — Ce que vient de dire Alain est capital : on le fait pour les gens qui n'ont pas vu, le public de maintenant, pas le public de 87.

Isabelle Ginot — Comme disait Georgette, c'est essentiel pour vous, danseurs, d'avoir un public qui vient voir la pièce, et pas qui vient vérifier si c'est pareil ou pas à ce qu'ils ont vu auparavant. C'est pour ça que hier c'était formidable : le public ne se posait pas la question de savoir si la pièce était conforme, et qui était Bagouet, etc. : il était venu voir la pièce et il attendait qu'elle soit bien. L'enjeu de la transmission ce n'est pas seulement de continuer à danser les pièces de Dominique. Ça pose aussi plein de questions : qu'est-ce que non pas le répertoire, mais la vie de pièces contemporaines. On ne se posait pas la question jusqu'à maintenant. Est-ce que la même pièce dansée par d'autres danseurs reste la même pièce, etc. Mais je crois aussi que pour comprendre toutes ces problématiques, ce que c'est que les questions de l'interprétation, de la transmission, etc... il faut être ou bien danseur, ou bien très proche des danseurs. Sinon ça reste très abstrait, et on peut juste «vérifier» si la copie ressemble ou pas à l'original.

Alain Neddham — Je corrige un peu ce que je viens de dire : effectivement l'avis des danseurs, des gens qui savent ce que c'est que la transmission, etc., c'est différent et intéressant. Par contre, l'avis d'un public qui se dit connaisseur, et n'a de jugement que comparatif, amène une dimension appauvrissante à cette aventure.

Isabelle Ginot — Je disais que ça rentre dans l'aventure du Ballet Atlantique. Il faut absolument que ça devienne une autre aventure : c'est celle des Carnets, dans le temps de la transmission, mais ça devient la vôtre, et ça dédramatise la question de « comment c'était avant ».

Georgette Louison Kala Lobé — C'est pour ça qu'une compagnie de répertoire contemporain, je trouve ça très important ; pour que d'autres gens puissent voir les pièces, que les pièces puissent continuer à exister. Le choix de Régine est formidable. Surtout, de répertoire contemporain, parce que c'est aujourd'hui, que c'est notre époque, il faut que ça continue, que des jeunes, que des tas de gens puissent voir ça. Que ça devienne populaire, que ça soit à la portée de tout le monde : que c'est contemporain.

Isabelle Ginot — C'est important que ce soit une compagnie de répertoire et de création en même temps.

Georgette Louison Kala Lobé — J'espère que d'autres danseurs auront l'occasion de le danser, parce que je trouve que c'est vraiment une chance.

Isabelle Ginot — D'autres questions, d'autres choses à dire ?

Georgette Louison Kala Lobé — Juste merci, pour cette transmission !

Michèle Prélonge — Est-il prévu qu'il y ait quelqu'un de chez vous à chaque représentation ?

Anne Abeille — La prochaine, c'est moi !

« Le Saut de l'ange » à La Rochelle

Bagouet ressuscité par Chopinot

*La directrice du Ballet Atlantique reprend un des ballets
du chorégraphe décédé en 1992, avec l'aide d'anciens de sa compagnie.*

LA ROCHELLE :
de notre envoyé spécial
René SIRVIN

Pour la première fois depuis la mort de Dominique Bagouet en décembre 1992, un de ses ballets est entré au répertoire d'une compagnie autre que la sienne. Régine Chopinot, qui avait adoré *Le Saut de l'ange* lors de sa création au Festival de Montpellier en 1987, vient d'inscrire l'ouvrage au répertoire du Ballet Atlantique, un ballet national contemporain qu'elle met aussi au service des autres. Ainsi, après un programme Richard Alston il y a deux ans, Régine Chopinot a offert à ses danseurs une soirée Dominique Bagouet.

Il a fallu huit mois pour remonter *Le Saut de l'ange*, spectacle d'une heure quinze pour dix danseurs dans un décor de Christian Boltanski, inoubliable avec sa façade en pointillé, formée de centaines de petites ampoules lumineuses.

On se souvient qu'après la mort du chorégraphe les danseurs de sa compagnie (Centre chorégraphique national de Montpellier) avaient décidé de se séparer après un dernier spectacle au Festival d'Avignon en juillet 1993. S'ils ont renoncé à poursuivre leur carrière, c'est pour mieux servir Dominique Bagouet, en se consacrant à la diffusion de son œuvre. Constitués en association, « les Carnets Bagouet », ils transmettent ses chorégraphies et sa technique. C'est ainsi que huit des dix créateurs du *Saut de l'ange* sont venus apprendre leurs solos aux danseurs du Ballet Atlantique à La Rochelle tandis que deux d'entre eux, Catherine Legrand et Bernard Glandier, remontaient et supervisaient l'ensemble de la chorégraphie.

Le Saut de l'ange n'avait pas fait l'unanimité à sa création. A



Une danse tantôt cocasse, tantôt sérieuse, souvent inventive.

(Photo T. Valès/Enguerand)

l'époque il déroulait. « Les séquences se succèdent sans qu'un principe de construction soit mis en avant, la succession doit garder un caractère imprévu sans lien, expliquait alors le chorégraphe. La danse devient par moments une suite de comportements indéchiffrables avec un côté saugrenu, comme s'il s'agissait de décrire une espèce animale inconnue. »

C'est le côté insolite de cette danse tantôt cocasse, tantôt sérieuse, souvent inventive, parfois répétitive et sans aucun rapport avec les textes écrits et récités par les danseurs, qui dérangeait en 1987. Aujourd'hui, on apprécie au contraire l'esprit frondeur et la fantaisie capricieuse de l'œuvre comme on se réjouit des sombres rugissements des trombones de Pascal Dusapin dont la musique alterne avec les variations de Beethoven sur un thème de *La Flûte enchantée* de Mozart. On admire le vocabulaire très personnel de Dominique Bagouet, ses petits coups de tête de côté, ses balancements du corps et sa

gestique humoristique des bras et des mains. On apprécie également la minutie du travail et des ensembles. Certes, tout n'est pas égal dans le spectacle et les interprètes du Ballet Atlantique ne sont pas encore imprégnés du style Bagouet aussi profondément que les créateurs du *Saut de l'ange*, qui possédaient de fortes personnalités et une souplesse incomparable. Mais le public de La Coubert, scène nationale de La Rochelle, n'a retenu ni ses rires ni ses bruyantes ovations, rappelant longuement les danseurs du Ballet Atlantique après ce *Saut de l'ange* qui s'élance à nouveau dans le ciel de France.

R. S.

Le Ballet Atlantique présentera Le Saut de l'ange les 16 et 17 décembre à la Maison des arts de Créteil, puis à partir de janvier 1995 à Mulhouse, Caen, Sceaux (Les Gémeaux, le 27 janvier), Martignes, Châteauroux, Roubaix et La Roche-sur-Yon, avant de le reprendre en juillet 1995 au Festival de Chateaufort.



Sida et mémoire de la danse

Comment la danse contemporaine résiste-elle à la maladie ? Régine Chopinot, par exemple, réinterprète le « Saut de l'Ange » de Dominique Bagouet, mort en 1992. Et pose avant tout la question passionnante de la transmission de l'œuvre.

► LE SIDA A TRANSFORMÉ le paysage chorégraphique des années 90. Le chorégraphe américain Bill T. Jones, lui-même séropositif, a pris le problème de front dans sa création à la Biennale de Lyon *Still Here*, une chorégraphie écrite à partir d'ateliers de survie organisés dans divers hôpitaux avec des malades en phase terminale, toutes maladies confondues. Il y inventait la langue des survivants, le geste qui sauve (*Libération* du 16 septembre 94). Les chorégraphes français traitent la question avec beaucoup plus de distance. Ils ne mettent pas en scène la maladie, même s'ils travaillent aussi sur la survie, sur le geste de l'accompagnement.

La perte et la mémoire. Ce sont deux mots qui se sont imposés au vocabulaire contemporain et qui ont fait leur entrée en scène, de *l'Adieu* de François Raffinot aux *Clins de lune* de Michel Kelemenis en passant par *Still Here* de Bill T. Jones. Si l'on ne peut, faute de recul, analyser précisément la nature de la transformation, on sait que la danse contemporaine a échappé au seul hommage à l'attitude commémorative et qu'elle travaille avec une nouvelle donne, dans un nouvel élan. En faisant entrer dans son répertoire, en octobre dernier, *Le saut de l'ange* du chorégraphe Dominique Bagouet, le Ballet Atlantique de Régine Chopinot s'intéresse à la transmission, au passage de l'œuvre d'un corps à l'autre.

En 1987, au Festival Montpellier Danse, Bagouet signait la chorégraphie du *Saut de l'ange*, spectacle conçu avec le plasticien Christian Boltanski. Régine Chopinot, enthousiaste, était dans le public partagé, interrogatif ou passionné. Depuis, cette chorégraphie ne l'a pas quittée, comme la plupart des œuvres de Dominique Bagouet, qu'elle a vues régulièrement, fidèlement.

Dès la disparition du chorégraphe, directeur du Centre chorégraphique national de Montpellier, « un rôle », dit-elle, elle a eu envie d'intégrer ce ballet dans sa compagnie. Presque un devoir moral face à la maladie qui touche durement la danse et qui a emporté des danseurs de sa compagnie (Poonie Dodson et Mervyn Francis), mais aussi « histoire de donner suite... ».

« C'est une pièce charnière, explique-t-elle, une pièce initiatrice. Quand on a vu ça, on peut tout voir. La danse de Dominique est formatrice, elle est tellement difficile, antinaturelle, à la fois globale et dans le détail, et son engagement est tellement particulier. C'est monolithique, désarticulé. » Ce désir de voir vivre l'œuvre de Bagouet, et la voir dansée a été assez fort pour que les danseurs et la compagnie dissoute de Dominique Bagouet et ceux du Ballet Atlantique aient envie de travailler ensemble.

Pour la première fois, une œuvre du répertoire Bagouet est donnée intégralement par une compagnie d'interprètes. Pour la première fois aussi, un ballet passe d'une compagnie à une autre par l'intermédiaire des danseurs. « Je ne sais comment appeler cela, dit Régine Chopinot. Je n'aime pas employer le mot de « reprise » parce qu'il contient le mot « pris ». Je préfère parler de « transmission, de passation. »

Cette passation s'est faite lentement. Par étapes et sur neuf mois, avec l'autorisation des Carnets Bagouet, des danseurs et de la famille : « Il ne s'agit pas seulement d'une transmission de pas. Chaque battement de cils de cet ange-là est voulu et désiré. C'est tellement précis et caressant... Comment bouger la tête dans ? C'est diabolique. » Les danseurs de la compagnie dissoute de Bagouet

ont donné leur rôle et leur façon d'être. Sous la responsabilité artistique et pédagogique de Catherine Legrand et de Bernard Glandier, avec les interventions pédagogiques de Michèle Rust et de Jean-Pierre Alvarez, avec la transmission des six solos, les danseurs du Ballet Atlantique ont reçu ce qu'on leur donnait.

Pas si facile. Samuel Letellier, qui prend le rôle de Jean-Pierre Alvarez, ne connaissait Bagouet qu'à travers des spectacles, des vidéos ou des rencontres amicales : « J'ai rencontré Dominique dans des réveillons. Cela m'a servi de le connaître dans la vie. Quand Michèle Rust est venue, on a fait le charleston, on a passé des heures à dessiner la main. Je me suis dit : "Mais quand va-t-on pouvoir donner quelque chose sur la scène ?" J'ai utilisé les différentes interventions, la rigueur très attachée au dessin de Catherine Legrand et le côté coquin de Bernard Glandier. Puis, j'ai pris des notes avec Jean-Pierre, de toutes les histoires qu'il racontait. J'avais peur de ne pas pouvoir tout prendre. »

Même difficulté pour Dimitri Chamblas, qui prend le rôle de Bernard Glandier alors qu'il avait eu l'occasion de travailler avec Bagouet dans le cadre de sa cellule d'insertion professionnelle : « J'avais fait des petites danses que je connaissais déjà, mais ici c'est une œuvre entière, il a fallu repartir à zéro. Quand j'ai su que je prenais le rôle de Bernard, il a fallu que je redonne l'énergie autrement que lui puisque j'ai un grand corps. Le film de Charles Picq-Dix anges [dix portraits de danseurs, ndr] m'a éclairé parce que Bernard, comme Bagouet, ne dit rien. Il apprend les mouvements presque scolairement avant de parler d'état. Il faut trouver un équilibre pour soi mais aussi dans le groupe de dix personnages différents. »

Michèle Prélonge, qui interprète le rôle de Catherine Legrand et qui a eu envie de danser dans la compagnie de Dominique Bagouet, a senti la différence : « Les deux [Bernard Glandier et Catherine Legrand] savaient où ils voulaient en venir. On prend une chose qui a déjà vécu. Je pensais pouvoir me glisser presque naturellement dans la danse de Dominique. Je croyais faire les choses, mais, ce n'était pas juste. Ce qui m'a surpris dans cette chorégraphie, c'est qu'il y a autant de moments pendant lesquels je danse que de moments où je mate les autres. Il faut être acteur et spectateur avec la même disponibilité et le même engagement d'interprète. »

La danse d'auteur peut voyager. Au-delà de la seule question de la mémoire, ce qui séduit dans la démarche de Régine Chopinot et qui rompt avec l'idée de l'appartenance, c'est qu'une œuvre peut circuler d'un chorégraphe à un autre, d'un danseur à un autre, d'un technicien à un autre. *Le Saut de l'ange* de Bagouet-Chopinot, par la qualité de l'interprétation et de la transmission, prouve que la danse d'auteur, comme c'est le cas chez Bagouet, peut voyager, être désirée par quelqu'un d'autre que par son créateur. Et transformer celui qui est traversé.

On a hâte de voir comment les danseurs interpréteront demain Chopinot, après avoir dansé Bagouet. En attendant, ce *Saut de l'ange* fait date dans le répertoire contemporain et vivant. Parallèlement aux travaux des compagnies sur leur propre répertoire, il rétablit un équilibre avec les ballets de la Réunion des théâtres lyriques, jusque-là seuls détenteurs officiels de la mémoire.

On a hâte de voir comment les danseurs interpréteront demain Chopinot, après avoir dansé Bagouet. En attendant, ce *Saut de l'ange* fait date dans le répertoire contemporain et vivant. Parallèlement aux travaux des compagnies sur leur propre répertoire, il rétablit un équilibre avec les ballets de la Réunion des théâtres lyriques, jusque-là seuls détenteurs officiels de la mémoire.

« Le Saut de l'Ange », Régine Chopinot et le Ballet Atlantique, au C à Montpellier, le 10 décembre. Maison des Arts de Créteil, les 16 et 17 décembre. Tél. : (16) 45 12 19 19.





Reprise du *Saut de l'ange* par le Ballet Atlantique Régine Chopinot.
À gauche : Michèle Prélonge, Hiroko Kimimura, Dimitri Chamblas, 1994. DR.

Archives

Enregistrements vidéographiques consultables sur le site FANA danse et arts vivants, fonds Dominique Bagouet

- Filage, studio de Montpellier, 31 juillet 1989 : DB83
- Répétitions, studio de Montpellier, octobre 1989 : DB84
- Réalisation, Cour Jacques Cœur de Montpellier, 24 et 25 juin 1987 : DB81
- Extraits (46'), Cour Jacques Cœur de Montpellier, 24 et 25 juin 1987 : DB65
- Captation mono-caméra, La Rochelle, 20 novembre 1987 : DB71
- Captation plan large plongée, Zénith de Montpellier, 3 février 1988 : DB78
- Captation plans moyens de face, Zénith de Montpellier, 3 février 1988 : DB77
- Extraits (25'), Zénith de Montpellier, février 1988 : DB82
- Suite extraite du Saut de l'ange, Villetaneuse, 10 novembre 1989 : DB282
- Réalisation, Cour Jacques Cœur de Montpellier, 23 et 24 juin 1993 : DB80
- À propos de Dominique Bagouet, Boltanski par Charles Picq en 1993 : DB1
- Quelques mots sur *Le Saut de l'ange* : DB137
- Documentaire Dominique Bagouet, *le Saut de l'ange* de Charles Picq : DB122

Enregistrements vidéographiques consultables à la médiathèque du Centre national de la danse, fonds Les Carnets Bagouet

- Captation mono-caméra, La Rochelle, 20 novembre 1987 : D037
- Extraits (25'), Zénith de Montpellier, février 1988 : D009
- Réalisation, Cour Jacques Cœur de Montpellier, 23 et 24 juin 1993 : D252
- *Le Saut de l'ange* : entretiens avec Dominique Bagouet D330 (et la transcription sur papier)
- À propos de Dominique Bagouet, Boltanski par Charles Picq en 1993 : D266 (et la transcription sur papier)

Archives sonores consultables à la médiathèque du Centre national de la danse, fonds Les Carnets Bagouet

- Musique de l'œuvre chorégraphique : CD06
- Bilan de la transmission du *Saut de l'ange* au Ballet Atlantique Régine Chopinot : K04 (et sa transcription sur papier)

Ouvrage citant *Le Saut de l'ange*

Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé, Isabelle Ginot, ed. Centre national de la danse, Pantin, 1999.

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. À 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

Liste des œuvres

En savoir + en ligne

<i>Assaï</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>Insaisies</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.

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](#)

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.

Les Carnets Bagouet

Studio La Nef
15 bis, rue Lamartine
34070 Montpellier

www.lescarnetsbagouet.org

