

« LA CERVELLE SEMBLE DEVOIR PARTIR »

**DOMINIQUE BAGOUET
DANSEUR ET CHORÉGRAPHE**

Compagnie implantée à Montpellier.

« La forme ne se laisse pas enclorre par quelque contour, elle se meut dans la profondeur et l'étendue de la couleur, développant de part et d'autre les sourdes cadences qui la brassent et la roulent sur elle-même, qui la font déferler soudain comme une lame de fond impétueuse, irradiante, dans la sensuelle grandeur des corps et l'arabesque de leurs gestes. »

Extraits du catalogue du
Fond Départemental d'Art Contemporain
Raoul Jean Moulin
Chevalier des Arts et des Lettres



Exposition Biennale Nationale de Danse du Val-de-Marne "Le Silence du Mouvement".



© Dominique Bagouet. Photographies Jean-Pierre Gapihan.

Adage :

Dominique, peut-on dire de votre travail qu'il est de l'abstraction lyrique ?

Dominique Bagouet :

Oui. C'est une définition assez juste. J'aime bien le terme d'abstraction lyrique bien que pas facile à définir. C'est un terme principalement pictural, qui a défini pendant un temps la peinture de Kandinsky. En effet, mon travail est abstrait et lyrique, ce n'est pas froid non plus. Ce pourrait être un premier terme.

Adage :

Le tracé léger, aérien de votre écriture dans la maîtrise technique où il semble que vous n'autorisiez rien au hasard place l'improvisation comme en "liberté surveillée" ?

Dominique Bagouet :

Non cela n'est pas vraiment le cas, pas "surveillée". Si c'était surveillé, je ne danserais pas dans la pièce et il y aurait un rapport de confiance qui n'existerait pas, un rapport de confiance avec l'écriture elle-même. Parfois moi-même, je ne maîtrise plus l'écriture telle qu'elle a été donnée. Je ne vois pas forcément s'il y a erreur. La proposition d'écriture donne telle danse à voir, mais surveillée, cela n'a pas de raison d'être puisqu'elle l'est paradoxalement dans cette écriture très très précise, très codée. Il y a une liberté qui est la liberté d'interprétation. Et la liberté d'interprétation est en même temps très fine et très grande.

Adage :

Dans l'idée de "liberté surveillée", il n'y a pas de ma part le fait d'un regard extérieur autoritaire sur cette liberté, mais le fait de limites induites au départ hors desquelles aucun des danseurs ne sort.

Dominique Bagouet :

Dans ce cas, il s'agit de la "liberté surveillée" par l'interprète lui-même. Il a sa propre directive à partir d'un travail technique commun, très rigoureux sur lequel nous avons les mêmes convictions, nuancées par la personnalité de chacun: une communauté de pensée, de sensibilité et de relation avec nos corps surtout. Ce sont ces différents termes de relation du danseur avec le corps qui fait qu'il se contrôle lui-même. Ce n'est pas moi qui suis derrière. C'est frappant dans nos répétitions : chaque danseur travaille indépendamment de l'autre, il se contrôle lui-même avec sa propre partition, sa propre concentration et responsabilité. Je ne suis pas comme un père, à les chaperonner.

Adage :

Dans "Déserts d'Amour", il semble que l'abstraction lyrique utilisée soit moins géométrique que dans le "Crawl de Lucien" où elle semble poussée à l'extrême. Est-ce le fait de votre collaboration avec le vidéaste Charles Picq ?

Dominique Bagouet :

La collaboration avec le vidéaste Charles Picq m'a obligé à fort préciser l'espace. L'équilibre dans l'espace est réglé un peu au millimètre. Il y eu de ma part, alors là, une surveillance de l'image vidéo presque constante pendant toute la création. "Désert d'Amour" était plus géométrique, dans une géométrie symétrique ce qui la rend moins frappante ; à la française en quelque sorte, plus XVIII^e siècle, c'est plus classique.

Adage :

Dans le "Crawl de Lucien", le geste se développe comme un répertoire de nuances ultrafines ou l'émotion apparaît presque que comme une lisière frêle, comme une lumière pâle, juste au-dessus de l'épiderme de la danse. Parfois cette émotion se retire comme si elle refusait un rapport de force dont l'adversaire et son objectif restent imperceptibles. Est-ce le cas ?

Dominique Bagouet :

"Déserts d'Amour" communiquait l'émotion de façon plus frontale plus directement alors que dans le "Crawl de Lucien", l'émotion est en lisière...
Le relationnel, comme dans la plupart de mes pièces, est toujours très pudique. Dans le "Crawl de Lucien", c'est plus dans

les petits coins, cela pourrait marivauder... petits dialogues, ici et là, dans différents points du plateau avec des simultanéités de situations où l'émotion est un peu privée...

Dans "Déserts d'Amour" le processus est plus traditionnel. Il est beaucoup plus dans un sens de crescendo évolutif et même dramatique, selon le système théâtral, donc plus facilement palpable, plus facilement analysable. Dans le "Crawl de Lucien" ce serait plutôt les montagnes russes. En même temps très sauvage, sans logique, un peu dada en fait comme construction, bien que complexe et précise, c'est volontairement non dramatique comme dans l'abstraction lyrique et j'y tiens absolument puisque cette force est une force de matière.

Adage :

Dans "Déserts d'Amour" c'est l'inspiration émotionnelle et poétique qui semble féconder le mouvement. Celui-ci paraît devoir ne trouver sa signification qu'à la condition de pouvoir, dans un souffle tenu, retenu, se libérer et du même coup libérer l'émotion qui va rejoindre le spectateur. Elle sera ressentie comme rare, inhabituelle dans la qualité émotionnelle même. Dans le "Crawl de Lucien" l'émotion par moments s'absente comme si l'espace lui était parfois inhospitalier, malgré des apparences douces... comme si l'émotion dans cet espace géométrique-là manquait d'oxygène.

Dominique Bagouet :

Par moment la danse est simplement de l'énergie. Le niveau émotionnel doit être en réserve, c'est une question d'harmonie. Il y a des périodes préparatoires aux moments émotionnels qui sont parfois fugaces, par exemple, le premier solo, presque énervant, très tenu, très retenu, fait que l'émotion qui va suivre est beaucoup plus valable, comme dans un tableau un espace blanc est très important pour pouvoir préparer l'émotion de la masse de peinture qui vient après. Ce sont des réserves dans les pages chorégraphiques.

Adage :

Il y a dans les deux pièces en tout cas quelque chose de relatif à l'élémentaire, au sens où celui-ci possède une force première comme certaines formes de l'art japonais où la force d'évocation (même abstraite) est contenue et non développée qu'en pensez-vous ?

Dominique Bagouet :

Lorsque j'ai été confronté au processus théâtral oriental, la grande émotion que j'eus, reposait par rapport à un certain théâtre oriental, sur le fait de "l'état". Ce sont des gens qui se mettent en état, l'état des choses, état en temps réel de certaines situations. Ce qui m'a frappé en Inde par exemple, c'est que les spectateurs eux aussi cherchent cet "état" de relax, alors que nous, occidentaux, sommes habitués, en tant que spectateurs, à un état "chronométrique" tout le temps en attente, avec des durées préconçues qui sont et conventionnelles et relatives à une très mauvaise éducation due à la télévision et aux réflexes de consommations qui font que les dés sont pipés... Nous faisons actuellement un art désespéré qui ne le sera peut-être pas toujours, qui domine son temps, le temps d'une matière qui s'installe, un temps de vie.

Je ne me souviens pas nécessairement des choses que j'ai vu mais c'est la sensation dont je me souviens très précisément. Le processus artistique est atteint, donc la qualité de vie aussi... , art de vivre... Nos perceptions sont abîmées, très abîmées. Il faut donc prendre le temps d'inscrire des choses, même si c'est maladroit. Parfois ça l'est.

Adage :

Dans le "Crawl de Lucien" le plafond scénographiquement parlant est bas, la chorégraphie est en effet au-dessous et au-dessus du niveau de l'eau, seule la musique à une sonorité dont la vocation aérienne est chorégraphique ; bien plus qu'une scénographie sonore, c'est aussi une chorégraphie sonore.

Dominique Bagouet :

C'est vrai. Il y a un espace. Le compositeur Gilles Grand a donné un relief très important à la diffusion de sa musique. Ce n'est pas seulement une musique c'est aussi un environnement sonore qui vient de dessous, de dessus, du fond du plateau ou des côtés, avec un travail électro-acoustique très fin. Cela me fait bien plaisir que vous l'avez senti, le rôle de cette musique est très défini. C'est vrai que nous occupons la surface et l'horizontalité alors que la musique elle, est plus verticale. La musique a sa profondeur. C'est une rencontre.

Adage :

Alors que l'espace sonore semble chorégraphié, il y a une gestuelle musicale. La danse a totalement compris les éléments ; l'espace, l'eau, le son.

Dominique Bagouet :

En effet, la danse, la chorégraphie a été aussi construite comme une musique. Il y a donc un espace musical dans la danse. Nous répétons d'ailleurs souvent dans le silence. On peut parler de deux partitions en harmonie, un peu comme les partitions de musique contemporaine où les rapports sont en "frottement"... C'est comme une gamme extrêmement serrée qui ne dépasse pas un octave, avec même quelques fois trois notes sur l'octave, qui sont des unissons de frottements de notes, gamme à laquelle correspondent des mises en relation de matières, c'est cette mise en relation qui est importante parce que c'est le respect réciproque basé sur le sentiment d'une matière. La chorégraphie fonctionne donc comme une matière composée.

Adage :

Puisque la peinture m'a conduit dans cet entretien, je voudrais aborder la question de l'espace car c'est assurément le lieu de convergence de ces actes créateurs.

Le Degas des derniers dessins est presque aveugle mais plus les objets distants lui échappent plus s'impose à lui la proximité de son corps.

« C'est à partir des articulations qu'il restitue celles du réel. Ses dessins n'expriment pas ce qu'il voit, mais ce qu'il éprouve et ce qu'il souffre ; non des formes, mais un travail... ; ils proposent, non une image, mais un acte qu'il me faut reprendre, et dont je n'ai, comme des miens, qu'une saisie lacunaire ».

Cette portion de phrase m'a semblé se rapprocher du mode de fonctionnement qui est le vôtre et à ce que vous venez de dire « la sensation, je m'en souviens précisément » dans votre travail sur l'émotion on est plus appelé par "l'éprouvé" que par l'image (1).

Dominique Bagouet :

L'"éprouvé". C'est très juste. Lorsque j'apporte une correction dans un cours, car je donne de plus en plus d'importance à l'enseignement, à l'entraînement, je dis souvent : « est-ce que tu sens la différence ? » La correction n'est valable que lorsqu'on sent la différence, la forme sans sentir est vide et si l'on "n'éprouve" pas on ne peut pas avancer. Le corps doit avoir conçu un savoir-faire. La danse et la chorégraphie ne sont, à mon avis, valables que lorsqu'elles font "éprouver" (2).

Adage :

C'est certainement aussi la condition par laquelle il faut passer pour conduire l'émotion jusqu'au spectateur. C'est ce qui s'est produit au fort de Champigny avec "Déserts d'Amour" retenant le souffle d'un public plutôt phonateur à d'autres occasions de la programmation...

Dominique Bagouet :

Dans la sélection extrêmement rigoureuse que je fais des danseurs choisis pour ma compagnie une des données qu'ils puissent faire "éprouver" quelque chose. Faits de chair et de sang, impliqués physiquement dans un même travail avec leurs différences. Sentir qu'ils sont là, solides, qu'on puisse différencier la morphologie de chacun. Pouvoir se rendre compte que leur relation à la danse n'est pas seulement esthétique mais surtout physique.

Adage :

Le "Crawl de Lucien" semble scénographiquement obéir à la théâtralité des jardins à la française plus proche de Mondrian par exemple que de Henri Moore auquel je pensais en voyant "Déserts d'Amour".

Tal Coat, en entrant dans son atelier disait à son hôte : « la peinture, pour moi, c'est une question d'espace » et l'hôte de demander :

« qu'est-ce que l'espace ? » - « C'est une certaine courbure » répondit-il.

C'est pourquoi vous me faites penser à Henri Moore. Henri Moore non pas à cause de la masse mais à cause de la chair et les courbes à cause aussi de l'espace dont vous venez de parler qui n'est pas épais.

Dominique Bagouet :

C'est vrai, mais Henri Moore c'est quelqu'un de l'horizontal, de chair, de l'épaisseur, la relation de la danse avec la sculpture est complexe. La sculpture c'est du relief, massif, qui pourrait

être proche de la danse mais qui n'est pas en mouvement, à la limite beaucoup moins qu'une peinture qui donne à imaginer le mouvement.

Adage :

En fait, vous trouveriez ma comparaison fautive par rapport à "Déserts d'Amour" ?

Dominique Bagouet :

Oui, je ne le ressens pas bien, même pas du tout.

Adage :

Ce qui a convergé était plus émotionnel que graphique. L'émotion était de même nature. Les sculptures de Henri Moore dans les Tuileries et "Déserts d'Amour" dans le Théâtre de verdure du Fort de Champigny ont produit sur moi un "éprouvé" convergeant, similaire.

La comparaison n'est pas satisfaisante du point de vue de l'œil, si l'on peut dire, mais plus du point de vue de la "courbure" de l'émotionnel, de l'espace, ce n'est pas une comparaison d'ailleurs.

Vos chorégraphies contiennent aussi quelque chose qui a à voir avec le surréalisme, condamnant la beauté spectacle à la recherche de la beauté "bouleversante" à propos de laquelle Breton parlait de "frissons"... "d'appels irrésistibles"...

Une autre chose semble vous rapprocher du surréalisme c'est une technique très voisine de celle des classiques, ce qui était également le cas de certains peintres, Dali, Tanguy, Magritte... Qu'en est-il ?

Dominique Bagouet :

Il y a un peintre surréaliste dont on ne parle pas beaucoup qui s'appelle Toyen (3), c'est un de mes peintres surréalistes préférés qui avait une très très bonne technique classique et qui la pervertissait.

Sa technique classique était le support d'un délire onirique. Dans ma danse, par exemple, il y a un mouvement qui revient souvent alors que la verticalité est très rigoureuse, la tête elle, parfois part en arrière. La cervelle semble devoir partir. Ce n'est plus l'intellecte qui parle mais plutôt le subconscient au corps. C'est la prise de parole intime. Lorsqu'on les laisse faire cela donne des choses d'ordre sexuel ou sensuel ou malade. Cela donne des choses très fines, très saugrenues qui venant du subconscient sont de démarche surréaliste.

Adage :

L'humour. Humour et poésie seront toujours considérés par les surréalistes comme les moyens par lesquels l'esprit affirme son indépendance, se libère du déterminisme dont d'autre part, la vie quotidienne accepte le poids.

Dominique Bagouet :

Ça me fait très plaisir de parler de cela car c'est presque de la contrepèterie. Dans le "Crawl de Lucien" les charades sont physiques. L'humour est indispensable. Lorsque les surréalistes ont perdu leur humour, le mouvement a commencé de se freiner. Je le dis pensant au Breton de Nadja et à celui de la fin... J'espère ne pas perdre cela. Ne pas se prendre trop au sérieux... Soyons donc "bouleversant" avec un bon éclat de rire ! Il faut parfois un bon éclat de rire pour bouleverser les structures, car les structures de toute façon lorsqu'elles sont trop rigides, elles ne sont plus vivables. Parfois dans mon Centre National Chorégraphique, je suis un peu inquiet lorsque je vois qu'il peut devenir... un lieu de classicisme alors-là, attention ! Là l'humour est indispensable, il permet de ne pas rendre les choses "classiques".

Adage :

Cependant votre travail ne se cèle pas uniquement dans cette définition, il y a du surréalisme en lui mais votre création n'est pas classable. Elle ne s'enferme pas dans des modèles, elle semble les rencontrer, les interroger. De cette interrogation naît pour votre travail une place à chaque fois plus précise et cependant toujours à préciser. On sent cela aussi dans vos œuvres : le passage analytique dans les choses, et leurs questions.

Dominique Bagouet :

Il y a dix ans que je travaille. Les gens ont dit que j'étais un chorégraphe à l'occasion du Concours de Bagnolet. J'ai travaillé un peu de façon extérieure à moi plutôt que de façon extrêmement encrée. Plus tard la vraie passion de créer est apparue

lorsque je suis arrivé à Montpellier, mais pas avant. Avant Montpellier tout allait trop vite et m'échappait un peu. J'avais 24 ans et à 24 ans on est à peine danseur ; on ne connaît pas toutes les possibilités de maturité du corps. J'ai vécu alors des influences non digérées. C'est au fur et à mesure de mon travail, au cours de mes différentes épreuves et surtout pendant cette traversée du désert que j'ai vécue avant et au départ de Montpellier, que s'est enclenché un processus de digestion des influences en question. Au lendemain des choses vécues, j'ai pris un recul vital que j'ai analysé. J'ai fait des choix à l'intérieur de mon travail, j'ai dû me débarrasser du poids de 10 ans de classique et du rêve de devenir un jour danseur étoile... Ces charges dont je me suis défait ont laissé des traces aujourd'hui devenues précieuses. Ce labyrinthe intérieur dont il faut débroussailler la complexité que j'ai interrogé pour le comprendre et pour en tirer la substance enrichissante, a donné naissance à des œuvres hybrides.

*Entretien avec
Lorrina Niclas
1^{er} trimestre 1986*

Notes :

(1) "Dira-t-on alors que l'artiste connaît et exprime l'obscurité même du réel ?"

E. L.

(2) Le sujet est parmi les choses, non seulement par son épaisseur d'être, exigeant un "ici", un "quelque part" et conservant sa liberté ; il est parmi les choses, comme chose, comme faisant partie du spectacle, extérieur à lui-même ; mais d'une extériorité qui n'est pas celle d'un corps, puisque la douleur de ce moi-acteur, c'est moi-spectateur qui la ressent, sans que ce soit par compassion. Extériorité de l'intime, en vérité.

*Emmanuel Levinas, "La réalité et son ombre"
Revue "Les Temps Modernes"*

(3) Maria Čermínová dite Toyen - peintre tchécoslovaque née à Prague en 1902, influencée par le cubisme des années 1920, elle participe à la fondation du groupe surréaliste tchécoslovaque.