





Orizons

Daniel Cohen éditeur
www.editionsorizons.fr

Universités
sous la direction de Peter Schnyder
www.orizons-universites.com





Écrire la danse ?
Dominique Bagouet





Comparaisons

Série dirigée par :

Florence Fix (Université de Lorraine)

Frédérique Toudoire-Surlapierre (Université de Haute-Alsace)

Comité scientifique : • Antonio Dominguez-Leiva (UQAM, Québec) ;
• Vincent Ferré (Université Paris XII) ; • Sébastien Hubier (Université de Reims) ; • Bertrand Westphal (Université de Limoges).

La collection « Comparaisons » comprend des essais, des ouvrages collectifs et des monographies ayant trait au comparatisme sous toutes ses formes (démarches transdisciplinaires, théorie de la littérature comparée, croisements entre littérature et arts, mais aussi sciences humaines et sciences exactes, histoire culturelle, sphères géographiques). L'esprit se veut également ouvert aux transferts culturels et artistiques, aux questionnements inhérents aux différentes modalités de la comparaison.

En préparation

Notre besoin de comparaison, Frédérique Toudoire-Surlapierre, 2012.

À la conquête du Graal, Alicia Bekhouche, 2012.

À table ! Manger et être mangé sur la scène contemporaine, Florence Fix, 2013.

Déjà parus

Le théâtre historique et ses objets, sous la direction de Florence Fix, 2012

Musique de scène, musique en scène, sous la direction de Florence Fix, Pascal Lécroart et Frédérique Toudoire-Surlapierre, 2012



Bengi Ateşöz-Dorge

Écrire la danse ?
Dominique Bagouet



rizons
2012





Mes plus vifs remerciements vont aux Carnets Bagouet, à L'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine et à l'Institut de recherche en langues et littératures européennes (EA 4364), pour leurs précieux soutiens à la publication de cet ouvrage.





*Aussi rapides que les eaux mugissantes,
Ainsi coulent les jours de notre vie.
Le temps passe, les heures fuient,
Semblables aux gouttes d'eau qui soudain s'éparpillent
Dans le flot déversé vers l'abîme.*

Extrait de la cantate¹ BWV 26 de Jean-Sébastien Bach

À mes aïeuls, Ö.Fevzi-Mualla Aysun, Nuh-Hümeýra Ateşöz

1. Dominique Bagouet a utilisé cette cantate pour la création de *So Schnell* (1991).







Avant-propos

Ma première rencontre avec l'œuvre de Dominique Bagouet s'est faite par les archives filmiques. L'action de numérisation et de conceptualisation entreprise par le Centre Jacques Petit de l'Université de Franche-Comté à l'initiative d'Aurore Després et d'Anne Abeille nous a fourni une vision globale de l'ensemble de la production de la Compagnie Bagouet.

Quand Aurore Després m'a proposé le deuil, la mort et la durée comme portes d'entrée à l'œuvre de Bagouet, j'ai été dans un premier temps terrifiée à l'idée d'un tel travail. Puis j'ai compris qu'une activité de recherche pouvait être bridée — voire faussée — par les peurs de son auteur. Que la peur du désir ou de la mort pouvait empêcher le chercheur d'accéder à certains éléments constructeurs de la réalité et de la réalisation artistique. Et qu'ainsi il risquait de passer à côté d'éléments fondateurs de sa recherche. Pour avancer il faut prendre le risque de la transformation, voire de la mise en examen de son inconscient, des peurs et des inhibitions qui l'habitent ou le hantent. En fuyant sa propre réalité, le chercheur risque de rester superficiel et de passer à côté de son sujet. Cette prise de conscience a été un élément structurant de mon travail.

Malheureusement *Les noces d'or* — qu'il laissa inachevées — sont l'épitaphe de Dominique Bagouet. Le chorégraphe décède du sida le 9 décembre 1992, laissant sa troupe devant un immense vide, mais aussi devant un point d'interrogation : « que fait-on maintenant » ? Olivia Grandville s'insurgeait alors : « Il aurait pu s'arrêter trois mois avant et voilà... tout le monde croyait à la réalisation de ce projet¹ ». S'ajoute la constatation que Dominique Bagouet n'a rien indiqué sur la suite de ses œuvres. Il n'a pas préparé sa mort. Isabelle Launay insiste sur le vide créé par cette dis-

1. Olivia Grandville, *Noces d'Or ou la mort du chorégraphe*, transcription depuis DB213/D038.

parition. Elle le voit comme un élan donné à la suite des œuvres. D'autres l'interprètent comme une confiance du chorégraphe envers ses danseurs. La mort du chorégraphe surprend et oblige à réfléchir à la suite à donner.

Les danseurs de la Compagnie Bagouet décident alors de mettre en œuvre une démarche sans précédent en France : ils fondent l'Association des Carnets Bagouet en s'inspirant à la fois des carnets² de travail de Dominique Bagouet, et des mouvements et postures que Dominique Bagouet a développés pour chaque danseur.

De 1983 à 1992 Bagouet a vécu porteur d'une maladie pouvant mettre à tout moment fin à sa vie. Quand on examine les peurs qu'il exprime dans ses créations, on n'aperçoit pas cette mort qui rôde. Pourtant avant de se savoir malade, Bagouet pensait mourir jeune. Cette prémonition s'est traduite par une urgence à créer. Pour lui, la question n'était pas la mort, mais sa conséquence : le manque de temps.

Ma rencontre avec Dominique Bagouet n'a été possible que par son œuvre et par le rêve. Elle m'a cependant profondément touchée. Mettre tant de soi-même dans son art ne peut que susciter admiration et respect. Entrant dans cette œuvre, dans ses profondeurs et ses méandres, une des ambitions de ma recherche est de mettre en mots la conscience éveillée qu'avait Bagouet de ses propres peurs et le regard lumineux qu'il portait sur elles.

2. Les carnets de Dominique Bagouet ont été déposés à l'Institut des mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) en 1997. C'était la première fois que l'IMEC recevait les archives d'un chorégraphe. Cela montre que les archives de Dominique Bagouet ont une valeur d'écrit en elles-mêmes indépendamment de leur lien avec la danse. Dès lors nous pouvons postuler qu'elles ont une valeur poétique.



Introduction

L'écriture et la danse ne forment pas un couple ordinaire. Il est même difficile de parler d'un couple puisque l'une se déploie dans le présent — la danse prodigue l'éphémère — alors que l'écriture s'inscrit dans l'éternité. L'écriture est étalée dans le temps ; elle a une stabilité. Elle dépasse la durée d'une vie. La danse meurt à peine venue au monde. D'un côté un art qui joue sur l'instant et, d'un autre, l'écriture. Ni l'un ni l'autre ne présente les mêmes capacités expressives et temporelles.

Mais l'éternité n'est pas un mot anodin quand il s'agit d'une danse qui tente de survivre au delà de la mort de son créateur. L'éternité nous renvoie à la mort. Il s'agit d'une continuité sans fin. En même temps, le mot nous renvoie à une relation qui nous dépasse et à l'idée d'un créateur de l'univers. C'est-à-dire à l'idée de Dieu. Dès le début de l'humanité, la danse apparaît comme un acte sacré. Par elle l'être humain établit un lien direct avec les forces invisibles de l'univers et avec l'éternité. Ce contact est vif, présent, sensible. La personne qui danse rend vivant le contact avec un au-delà. La danse a toujours mis en scène sa force intrinsèque qui est d'établir un contact avec l'éternité. Que l'éternité soit une invention de l'esprit humain, qu'elle soit sa capacité de transcender notre monde, dans tous les cas, elle est réellement mise en jeu dans la danse. Cette mise en jeu change la nature du mouvement, lui apporte une qualité supplémentaire en proposant aux spectateurs le sentiment de l'éternité. Mais ce sentiment se consume à l'instant de l'exécution du geste dansé. Il ne lui survit pas forcément. C'est en ce sens que la danse est éphémère. Dans la danse de D. Bagouet le sentiment d'éternité, cette force naturellement acquise, est déplacée vers l'écriture. Nous pouvons même parler de déplacement du sacré. À l'examen des carnets de travail de D. Bagouet, j'ai vivement ressenti cette présence du sacré. À travers son travail d'écriture, D. Bagouet a fait vivre la veine d'éternité propre à la danse.

Dans la religion chrétienne, l'éternité, le nom de Dieu, renvoie à l'amour. C'est un Dieu d'amour et de tendresse. Pour un chrétien, Dieu est perçu en ces termes-là. Cela est très présent dans la danse et dans le discours de Bagouet. Cet amour apparaît plus dans le « petit » que dans le « grand » ; les « petits gestes », les « petites histoires ». L'amour s'exprime dans le petit. Il s'exprime aussi dans les relations entre la danse et la musique, entre le chorégraphe et ses danseurs, entre la danse et le chorégraphe. Toutes ces relations baignées d'amour apparaissent lisiblement dans sa création.

L'écriture et la danse ont pu cohabiter chez D. Bagouet : la danse en occupant sa place par « les hommes et les femmes qui dansent¹ », l'écriture en remplissant fondamentalement sa première mission. Les deux coexistant sous un toit de tendresse. L'image peut sembler idyllique et irréaliste. À mes yeux, elle justifie le travail de transmission des Carnets Bagouet (les ex-danseurs de la Compagnie Bagouet).

Cette cohabitation se réalise dans et au cours de la création. Du processus de départ jusqu'à l'œuvre accomplie, la création dans sa globalité est habitée par le verbe « donner ». Donner et recevoir fondent la base de l'esprit de la Compagnie Bagouet. Mais ils fondent aussi les principes judéo-chrétiens : « je reçois, je donne ». À travers l'œuvre de Bagouet et son aventure de la transmission, on retrouve trois des bases de la religion chrétienne : écriture, amour et donner-recevoir. L'œuvre apparaît alors comme un mélange subtil de ces trois fondements.

Partant de cette dernière observation on peut dire que l'« œuvre porte déjà en elle une idée de la transmission² » : cette affirmation d'Isabelle Launay est la clé de voûte de mon travail. Elle permet d'annoncer clairement que dans l'œuvre de D. Bagouet existe la graine de la transmission. Elle est l'effet de « donner », c'est-à-dire l'effet d'une des spécificités de l'œuvre de D. Bagouet. C'est cette graine de « donner-recevoir » qui grandit dans la transmission. La transmission n'est pas un concept solitaire. Elle est le fruit du verbe « donner-recevoir ». Ce « donner-recevoir » ne

1. Dominique Bagouet, *La danse est une philosophie*, propos recueillis par Pascale Chatain, *reg'arts*-janvier 1988, p. 3. www.lescarnetsbagouet.org.
2. Isabelle Launay (sous la direction de), *Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 27-28 (citation complète : « En d'autres termes, la question pour les danseurs contemporains n'est pas tant de savoir *quoi* transmettre d'une œuvre chorégraphique, mais de prendre acte du fait qu'une œuvre porte déjà en elle une idée de la transmission, qu'il importe de l'objectiver et d'une structure adéquate pour qu'elle puisse s'accomplir. »)



visait pas simplement le temps présent, la durée du spectacle. Quand la notion d'éternité glisse de la danse elle-même à l'écriture de celle-ci, ce n'est pas sans conséquence. L'écriture insuffle ses propres qualités à la danse. L'influence de l'écriture dans la danse de D. Bagouet facilite sa transmission. L'œuvre tend à posséder les qualités de l'écriture. Elle est doublement fortifiée par rapport à la transmission. On peut en chercher la cause dans l'éducation religieuse ou la personnalité de D. Bagouet. Dire que D. Bagouet est imprégné de principes judéo-chrétiens³ n'est pas mon sujet. Je préfère ne pas faire d'hypothèses sur la personnalité du chorégraphe. Néanmoins il n'y a pas tellement de distance entre l'homme et sa création. L'œuvre de Bagouet ne se révèle pas dans le déni mais dans la connaissance et surtout dans la « re-connaissance » de ce qu'il est. D. Bagouet n'est pas en rupture avec sa culture. En revanche il est en rupture avec l'idée d'une danse « qui n'en finit pas ».

Finis le mouvement qui n'en finit pas de finir, les traces d'une technique Limon jusque-là présente. Plus de voltes, plus de courbes interminables. Les gestes sont de plus en plus précis et découpeurs d'espace, la technique de plus en plus minutieuse⁴.

Effectivement, la danse de D. Bagouet fait passer des gestes qui tendent vers l'infini à des gestes finis. Cette volonté du chorégraphe apporte une qualité supplémentaire à sa danse. Le danseur chez Bagouet est un être réel — plein de sa réalité — qui met en scène sa joie, son désir de danser. Le fait de poser des gestes très précis, coupés, définis par rapport à l'emplacement du corps, crée un sentiment assez paradoxal. Le paradoxe, c'est la réunion d'un geste très formel avec une pensée très humaine. C'est aussi la frontière entre la machine et l'homme, entre la montre et le temps. L'écriture chorégraphique de D. Bagouet se tient sur cette frontière tout en la défiant. J'ai essayé de comprendre ce subtil mélange qui se fait entre la forme et le fond, entre l'écriture et l'interprétation. D'un côté en voulant créer une danse définie, l'écriture précise jusqu'à l'exécution du geste. Mais ce geste se fait sur et avec le danseur, sa personnalité, son énergie. On peut dire que la vision poétique du chorégraphe, qui voit les

3. Dans le cadre de notre thèse, durant un court séjour à l'Abbaye de Cîteaux nous avons pu discuter avec les moines et vivre pleinement au rythme de leur vie chrétienne. Ce séjour nous a permis de nous familiariser avec les principes judéo-chrétiens.
4. Chantal Aubry, *Bagouet*, Paris, Éditions B. Coutaz, 1989, p. 114.

danseurs en tant que personnes et leurs « cartographies intérieures⁵ », participe pleinement à sa démarche artistique. Ce compromis est fondamental puisqu'il évite à sa danse de tomber dans le mécanique. Dans cet esprit, la danse de D. Bagouet échappe à une exécution imposée du geste, sans échapper pour autant à une technique. Dans ce compromis avec les danseurs, les danseurs restent toujours des danseurs, ils se situent dans la maîtrise d'une technique qui s'invente au fur et à mesure des créations. Cette technique de danse réussit à faire faire une traversée à la danse classique. Elle l'amène à une nouvelle danse. Il s'agit de créer une base corporelle sur un idéal spirituel et de trouver le geste juste. Cette justesse concerne la personne qui danse. C'est une justesse à rechercher soi-même. Ce qui demande donc un temps de recherche. La technique de « danse finie », au lieu d'une technique d'infini, conduit naturellement à l'écriture, l'écriture comme forme, comme signes précis d'un alphabet. La danse finie implique la séparation, et la séparation ouvre la voie à la multiplicité des formes. On voit mieux ainsi comment la pensée artistique du chorégraphe passe d'une danse sans fin à une danse finie.

Nourri de culture française, le chorégraphe exprime un art ancré, dont les racines plongeraient dans l'histoire de la danse. Poser la question de savoir en quoi la danse de Dominique Bagouet est française entre en compte dans la fondation d'une pensée sur sa danse. Cette « qualité française » apparaît clairement dans le ballet de cour du XVII^e siècle. Comme si le corps dansant aimait sa gestuelle de façon telle que cela produise à la fois un respect et une attention envers le geste lui-même. Agissant ainsi, le danseur exerce une sorte de rhétorique sur sa gestualité. En parallèle à un « Je suis le maistre du bien dire⁶ », il devient le maître du bien danser. Aimer sa danse et s'épargner d'aller aux extrémités de la passion semble être le grand enjeu de la danse de D. Bagouet. Tenir sa gestualité dans la juste mesure devient une performance pas toujours facile à percevoir. On peut y voir une qualité, une technique qui fonde sa danse, ou simplement un état d'approche de la danse, habité par l'amour. Cette volonté de belle

5. D. Bagouet utilise les termes de « cartographie intérieure » dans sa discussion avec Laurence Louppe autour de son travail artistique sur *So Schnell*. Laurence Louppe nous le transmet dans *Chaîne et trame, quelques pistes pour l'étude de So Schnell*, extrait d'archive filmique, CJP DB12 ou Fonds Carnets Bagouet vol.22.
6. M. Margaret McGowan, *L'art du Ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1963, p. 144.



exécution, sorte de rhétorique de la danse, n'exclut pas les autres qualités en lien avec la culture française.

Évoquons maintenant brièvement la carrière de Dominique Bagouet.

Il naît en 1951 à Angoulême et son trajet de vie d'homme et de chorégraphe l'amène à Montpellier.

Il reçoit une bourse de la Fondation de la Vocation et s'installe en 1980 à Montpellier, invité par le maire de la ville à fonder et diriger le centre chorégraphique régional⁷.

Il devient le premier directeur du centre chorégraphique de Montpellier. Il y exerce son activité jusqu'à sa mort en 1992. Dans un laps de temps de douze années il crée un style d'écriture chorégraphique et forme un corps de danseurs qui seront dits bagouetiens.

Son activité à Montpellier avait été précédée d'un séjour à Cannes en 1966, dans l'école de danse de Rosella Hightower, étoile des Ballets du Marquis de Cuevas. Ouvrir sa fenêtre sur le ciel cannois est déjà un pas vers le changement : *la danse blanche avec Éliane* reflète cette lumière du sud. Bagouet la danse sur les rythmes de l'accordéon en même temps que sur les pierres roses du midi. Il est habillé tout de blanc et cette danse ne reflète aucune tristesse, ne laisse entrevoir aucune zone d'ombre.

Il débute sa carrière de danseur à dix-huit ans au Ballet du Grand-Théâtre de Genève, fait un bref passage chez Félix Blaska puis aux Ballets du XX^e siècle dirigés par Maurice Béjart. Dans ces trois compagnies, il pratique à la fois le répertoire et la création⁸.

Il fait partie des chorégraphes de la Nouvelle Danse en France. Il est l'un des pionniers de la danse moderne et ensuite contemporaine en France. Il a su se nourrir des nouvelles influences venant des États-Unis par l'intermédiaire de Peter Goss et de Carolyn Carlson. La rencontre avec Carolyn Carlson a quelque chose de définitif pour la danse de Dominique Bagouet. Carolyn Carlson qui vient de la compagnie d'Alwin Nikolais est habitée par l'idée d'un renouvellement du langage corporel. Cette envie de renouvellement trouve un écho chez Dominique Bagouet qui vient de la danse classique.

Les idées exposées dans ce travail sont le résultat d'une analyse portant sur deux périodes très différentes, avant et après la mort de D. Bagouet. Cependant l'analyse proposée fait la synthèse de ces deux périodes.

7. Isabelle Launay (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 321.

8. *Ibid.*, p. 321.

La première de ces périodes, 1951-1992, englobe la vie et l'œuvre de Dominique Bagouet ainsi que la vie de sa compagnie, la Compagnie Bagouet. C'est la période de la stabilisation de son écriture.

Puis intervient l'événement des Carnets Bagouet. Après la mort du chorégraphe, sa compagnie se dissout. Ce n'est pas seulement Dominique Bagouet qui meurt. Toute sa compagnie et ses créations risquent de disparaître. À cet instant D. Bagouet⁹ devient un phénomène. L'association les Carnets Bagouet est alors créée en 1993, dans le but de faire vivre la danse de D. Bagouet.

Jamais encore dans l'histoire de la danse un collectif d'interprètes n'avait pris en charge l'œuvre d'un chorégraphe pour en élaborer les conditions de transmission, et au-delà, la spécificité « d'un répertoire contemporain »¹⁰.

On se rend compte de l'originalité et de la valeur de son travail. S'ils se sont nommés « Les carnets Bagouet », c'est en pleine connaissance de la valeur du carnet chez le chorégraphe. Les Carnets Bagouet existent toujours. Ils se transforment. Les œuvres de D. Bagouet autant que les activités des Carnets Bagouet éveillent les esprits sur les questions de l'archive, de la transmission et du répertoire en danse contemporaine. Ils attirent aussi l'attention des chercheurs, notamment celle d'Isabelle Launay, Professeur en Danse à Paris 8.

La seconde période correspond donc à l'activité de l'Association des Carnets Bagouet, de 1993 à nos jours. Cette activité a permis et permet un travail d'archivage et de transmission concernant la première période. Parallèlement l'Association continue sa route en travaillant à améliorer sa manière de transmettre la danse de D. Bagouet. Mon travail doit donc évidemment beaucoup à l'Association des Carnets Bagouet. Dans mon analyse de l'œuvre, je prends en compte pleinement le travail de transmission. Je considère comme indispensable de transmettre ce savoir artistique, ces valeurs, cette connaissance sur l'art de chorégrapheur. En ce sens on peut dire que mon essai sur l'œuvre de D. Bagouet participe aux intentions des Carnets Bagouet.

Dans mon activité de recherche, ce n'est pas simplement l'absence du chorégraphe qui fait défaut mais aussi l'absence d'une époque. L'absence du chorégraphe, l'absence des œuvres, l'absence de la création, l'absence de ce temps devient un élément fondamental. Cette absence m'a obligée

9. Nous utiliserons l'abréviation D. Bagouet au lieu de Dominique Bagouet.

10. Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 28.

à imaginer, à combiner certains liens entre eux. Je me suis sentie libre de regarder et d'interpréter à ma manière, de donner d'autres sens auxquels peut-être même D. Bagouet n'a jamais pensé. J'ai tenté de tirer de nouveaux fils. Cela fait partie intégrante de ma sensibilité qui est aussi celle d'une danseuse et chorégraphe engagée sur un chemin de professionnalisation¹¹.

La première impression au contact d'une œuvre, cet instant qui éveille la sensibilité du chercheur, est un moment clé de la recherche. Ce premier instant a eu lieu en visionnant les archives filmiques à la Maison de la Danse à Lyon, puis durant la numérisation des archives filmiques au sein du Centre Jacques Petit à l'Université de Franche-Comté, mission réalisée à l'initiative d'Aurore Després et Anne Abeille. Durant cette période, j'ai pu numériser la totalité du fonds d'archives filmiques des Carnets Bagouet.

J'ai visionné les archives filmiques de différents types d'actes, répétitions, formations, médiations, représentations de spectacle et films de danse, dont j'ai pu extraire la parole du chorégraphe et de ses danseurs. À partir de ces sources, j'ai pu repérer les éléments de construction d'une danse. J'en ai tiré une idée du rapport du chorégraphe aux danseurs. Puis j'ai travaillé sur le terrain de la danse, nourrie de rencontres et d'observations de processus de transmission et d'enseignement identifiés : sources orales¹², sources écrites. J'ai largement bénéficié du travail d'archive réalisé par les Carnets Bagouet. Par l'intermédiaire du site Internet des Carnets Bagouet, j'ai pu accéder aux entretiens et aux notes d'intentions de spectacle et autres sources écrites sur l'œuvre de D. Bagouet. La consultation des carnets de D. Bagouet à l'IMEC m'a permis d'approfondir mon travail. Pour l'analyse des œuvres en vue de parvenir au discours du chorégraphe, j'ai utilisé des sources audiovisuelles, des sources orales et des sources écrites.

11. J'ai présenté ma première création chorégraphique « Liquide » en 2002 dans le cadre des Rencontres Jeunes Créations à Besançon. J'ai continué à danser avec la compagnie Eun-Ok Choi. Puis j'ai réalisé un court métrage présentant différents lieux de Besançon. J'ai présenté ce travail sur scène par une danse improvisée. J'ai créé ma troisième chorégraphie, « Neft », en 2008. En même temps, j'ai fondé ma compagnie Beng Beng qui se donne pour objectif de représenter des créations chorégraphiques multidisciplinaires. En 2010, j'ai créé « Meteor Show » qui mêle danse, vidéo et musique électronique. Mon dernier spectacle « Bahar » a été représenté dans le dispositif *Emergences* (Besançon) au printemps 2012 au Théâtre de l'Espace. Je danse moi-même mes créations.
12. Source orale a ici une utilisation englobant la pratique corporelle. On n'utilise pas de mot spécial pour exprimer la transmission de corps à corps. On peut cependant parler de source corporelle.

On remarque vite qu'il s'agit d'un terrain riche d'arguments et d'informations. De la costumière au danseur, presque tout le monde écrit ou dit quelque chose sur Bagouet. Face à ce terrain émotionnellement riche, l'idée du regard d'archéologue permet d'introduire une distance et une manière d'appréhender les choses.

Pour avancer, il faut tenter de regarder ces films comme si on ne savait rien de la danse de D. Bagouet. Mettre une distance ou créer une distance presque archéologique. Comme quelqu'un qui arrive sur un lieu de fouilles et découvre tout un monde vivant ou mort sans en comprendre le sens. Et compter déchiffrer ce monde inconnu par tous les moyens possibles. À la fois comprendre une vision du monde, poser cette vision du monde comme étrangère et s'interroger sur les profondeurs de son écriture.

Je parle d'archéologie parce qu'on ne dispose pas de l'œuvre de D. Bagouet vivante. La Compagnie Bagouet n'existe plus. Elle ne se produit plus sur scène. Cela m'a obligée à travailler à partir des « débris¹³ » de cette compagnie. J'utilise ce terme pour ne pas créer d'illusion sur mon objet de travail. Cela montre aussi le sens de ma recherche : essayer d'éclaircir un objet du passé avec les parties qui survivent et les parties qui ne survivent pas (les parties perdues).

L'activité principale de l'archéologie est la fouille. Mais la fouille ne veut pas dire creuser la terre et sortir des objets qui appartiennent à une autre époque. La vie se fait sur les traces des autres siècles, des autres cultures. En creusant on peut trouver un élément. Tout d'abord on ne connaît pas cet objet. On ne sait pas à quelle période il appartient. C'est un élément indépendant du reste. Un élément solitaire, encore non connecté au reste. La fouille englobe l'effet de connecter un morceau à un ensemble. À partir de cette connexion l'objet prend du sens. Il s'identifie. Il fait partie de l'histoire. Le sens vient du lien. Quand on parle d'un sentiment face à un objet, quand on sent quelque chose d'inexplicable face à l'inconnu vivant ou mort, ce sentiment s'appelle un pressentiment. Le pressentiment aide à exprimer les forces, les liens, le passé, auxquels l'objet appartient. Le pressentiment, c'est l'intuition, la première impression, tout ce qui peut être ressenti avant toute connaissance rationnelle, scientifique, visible, palpable.

Pour mon objet la fouille se fait dans le corps des danseurs de Carnets Bagouet. Ce sont eux qui cherchent en eux les traces d'une chorégraphie. Quel rôle peut jouer l'écriture pour la pièce manquante ? La représenta-

13. À ce sujet, voir l'ouvrage de Jean Lacoste, *L'aura et la rupture*, Paris, M. Nadeau, 2003.

tion la plus emblématique de cette blessure est *Zoulous, pingouins et autres Indiens*, pièce présentée par les Carnets Bagouet au Festival de Montpellier Danse en 1993. Ce ne fut pas une réussite spectaculaire. Cet échec relatif pose même le vrai problème : modifier une chorégraphie de Bagouet est-il interdit ? Face à la disparition de l'auteur, la danse classique¹⁴ ne pose pas le même problème que la danse contemporaine. Pour celle-ci la présence de l'auteur est fondamentale et laisse la suite de son œuvre à la seule volonté de celui-ci. Cette volonté n'est affirmée nulle part chez Bagouet, ce qui conforte l'idée de la graine de transmission toujours présente dans son éthique de travail et dans son écriture chorégraphique.

Par le biais d'un regard archéologique j'ai posé la question de l'écriture. Ai-je son écriture ? Il n'a pas écrit un essai théorique sur sa danse. J'ai des notes d'intention pour les créations et des écrits transcrits à partir des entretiens, ou des interviews. A-t-il voulu faire de sa danse une écriture ? Dans ses entretiens apparaît son souci d'écriture chorégraphique. Une écriture et peut-être même une conscience d'écriture, et de l'écriture qui s'impose à la création.

C'est dans cette danse « finie » et humaine que je questionne la présence de l'écriture, son influence et ses conséquences. Ma problématique est : comment définir l'écriture chorégraphique de D. Bagouet en l'absence de sa danse ? À ce problème s'ajoutent d'autres questions : y a-t-il de l'écriture ? S'il y en a, quelle est sa forme ? Qu'est-ce qu'elle génère ? Et le désir de danser la danse de D. Bagouet après sa mort, ce désir mis en action par les Carnets Bagouet, que nous révèle-t-il ?

J'aborderai ces questions en quatre parties, dans un sens linéaire dynamique, et en acceptant la présence d'influences entre les parties.

La première partie « L'écriture chorégraphique » définit le concept d'écriture chorégraphique et ses mises en forme dans la danse de D. Bagouet. Le terme « écriture chorégraphique » peut paraître paradoxal. Ce paradoxe apparent pousse à décortiquer ce qu'est l'écriture chorégraphique. Ce qu'est l'écriture pour la danse. L'appellation « écriture » est beaucoup utilisée par le chorégraphe dans ses interviews, conférences ou lectures dansées de ses spectacles. Si le chorégraphe insiste sur le mot « écriture » pour définir son travail, il semble *a priori* assez probable qu'on trouvera dans son travail des éléments qui me mettront en relation avec l'écriture chorégraphique. J'étudie la notion d'écriture dans différents

14. À ce sujet, voir l'ouvrage de Frédéric Pouillaude, *Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, J. Vrin, 2009.

sens. Je force ses limites. Je ne donne pas à l'écriture son statut d'organisation des idées. Au contraire, je le lui retire. Je la pousse vers le chaos dont elle essaye de sortir. Je me place au carrefour des disciplines, au carrefour de l'histoire. Après avoir « torturé » l'écriture de mes interrogations, je passe à sa prise de pouvoir dans le monde de la danse contemporaine. Je cherche à comprendre comment l'écriture apparaît à côté de la danse de D. Bagouet, tout en cherchant à répondre à quelques questions. Art d'écrire la danse chez Bagouet ? Comment D. Bagouet utilise, transforme et invente cet art ? Comment écrit-il sa danse ?

Je poursuis mon étonnement, donc mon questionnement, dans une deuxième partie intitulée : « L'univers chorégraphique ». Le concept d'écriture impose la présence d'une singularité. Qu'en est-il pour D. Bagouet ? A-t-il une signature, une singularité, un style ? Dans un travail chorégraphique existe un fond singulier, celui du chorégraphe. Le chorégraphe partage ce fond et cherche la forme avec les autres danseurs. J'ai appelé ce fond, l'univers du chorégraphe, l'univers chorégraphique. L'univers chorégraphique consiste à saisir, à définir les éléments de l'imaginaire du chorégraphe, son style, ses priorités. Ses va-et-vient entre sa vie personnelle et ses créations, ses lectures, ses inclinations. Il s'agit d'un fond singulier. Je m'efforce de mettre en mots cette singularité. Je tente de faire connaissance avec ses intentions, son questionnement, ses liens avec ses danseurs. J'essaye de révéler sa vision du monde cachée au cœur de sa danse.

La troisième partie « Le geste chorégraphique », correspond à un élément qui fait partie intégrante de la singularité de l'écriture de Bagouet. Je tente d'analyser le geste du chorégraphe, les qualités de ce geste, ses liens avec son passé.

Dans la quatrième partie « L'archive et la transmission », je m'attache à éclairer son œuvre à travers les processus de transmission entrepris par les Carnets Bagouet, et en m'appuyant sur la notion d'archive. En pensant l'écriture comme une transmission, il m'a paru pertinent de rechercher les liens entre l'écriture chorégraphique de D. Bagouet et la transmission de sa danse.

Je débute ma recherche à une époque qui n'est pas si éloignée de la mort de D. Bagouet. Sans doute suis-je loin de comprendre toute la complexité de l'écriture de D. Bagouet. J'espère cependant que mon travail apportera sa pierre à la compréhension de celle-ci et qu'il pourra être utile aux créateurs d'œuvres chorégraphiques cherchant à développer leur propre écriture.