



”Anachronismes”

Isabelle Ginot

► To cite this version:

Isabelle Ginot. ”Anachronismes”. dir. Isabelle Launay. Les Carnets Bagouet, Les Solitaires intempestifs, 2007. hal-02497708

HAL Id: hal-02497708

<https://hal.science/hal-02497708>

Submitted on 3 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ANA Isabelle GINOT
CHRO
NISMES
?

Article paru dans *Les Carnets Bagouet*,
dir. I. Launay, Les solitaires intempestifs,
2007

ANACHRONISMES

? Isabelle GINOT

Article paru dans *Les Carnets Bagouet*, dir. I. Launay, Les solitaires intempestifs, 2007

Ce livre étonnant s'attache à un projet peu courant : publier les archives de travail d'une association de danseurs, les Carnets Bagouet, constituée après la mort du chorégraphe Dominique Bagouet en 1992 afin de faire circuler son œuvre selon des modalités totalement inédites. Toute leur activité se constitue autour de la transmission à d'autres danseurs de l'œuvre de Bagouet, achevée depuis 1992 ; les débats présentés ici rendent ainsi compte à la fois du présent continu dans lequel ils ont travaillé, et d'un passé incessant. Qu'est-ce qui s'est définitivement achevé de cette œuvre et qu'est-ce qui se poursuit ? Qu'est-ce qui nous en sépare aujourd'hui ? Qu'est-ce qui est, dans cette œuvre, contemporain, et surtout, *de quoi* est-ce contemporain ? Désormais considérée comme majeure, cette œuvre a nourri et formé le regard de toute une génération de spectateurs, comme elle a formé le geste de bien des danseurs. Pour tous ceux qui l'ont rencontrée, du vivant du chorégraphe, spectateurs ou artistes, elle a été constitutive d'un devenir ; très certainement elle l'est encore implicitement pour tous ceux qui ne l'ont pas rencontrée à l'époque, dès lors qu'elle travaille souterrainement bien des savoirs de danseurs et spectateurs d'aujourd'hui.

Entre 1976 et 1992, l'œuvre de Bagouet couvre une période bien particulière de la danse contemporaine française : Bagouet est un exemple de cette génération de très jeunes chorégraphes qui impulse un intérêt naissant et vite grandissant pour cette nouvelle forme, la danse contemporaine, et en bénéficie tout à la fois : il a vingt-cinq ans lorsque sa première pièce, un trio d'une dizaine de minutes, reçoit un premier prix au Concours de Bagnolet. Au moment de sa mort, seize ans plus tard, il est le directeur de l'un des quelques 20 Centres chorégraphiques nationaux qui quadrillent l'architecture institutionnelle d'un champ artistique désormais reconnu. À l'image de Dominique Bagouet, l'existence marginale de la danse contemporaine française s'est transformée en un champ balisé par le politique et l'institution ; dès le milieu des années 1990, les nouvelles générations ne manquent pas d'effectuer critiques et démontages des rapports entre création chorégraphique et institution, et ces critiques filtrent nécessairement notre réception d'aujourd'hui.

De son œuvre, on retiendra d'abord un caractère qui pourrait sembler aujourd'hui monumental : de grandes pièces pour une compagnie relativement nombreuse (de 6 à 14 interprètes). Il y a eu au début de petites formes, pièces courtes autorisant des programmes à géométrie variable. Mais dès l'ouverture du Centre chorégraphique de Montpellier, Bagouet s'installe dans le format d'environ une heure qui est quasiment devenu la règle de l'époque, acceptée puis imposée par les programmeurs et bailleurs de fonds autant que par les artistes. Ce contexte institutionnel produit bien des contraintes ; c'est pourtant lui qui ouvre à l'éthique du travail lent et profond qui constitue la condition première de toute l'œuvre. On

peut voir la première partie de son parcours comme l'élaboration d'une identité artistique ; et la seconde, comme la mise au défi et la déconstruction de cette identité jamais figée. L'importance cruciale du travail de la danse ou de l'écriture gestuelle est largement débattue dans la suite de cet ouvrage : cette place du travail du geste, chez Bagouet, est à la fois un fait de tradition (Bagouet a eu une formation de danseur classique et accordait beaucoup d'importance à la place de la danse et du danseur), et un écart par rapport à la façon dont la danse contemporaine se développe alors. Il est peut-être l'un des derniers chorégraphes à se poser en fondateur d'un langage ; et même si, comme chez tous les grands chorégraphes, cette notion est fort discutée, il a développé une technique, ou plutôt sans doute une éthique du geste et de la posture qui ne s'est jamais fixée mais constitue une marque identitaire profonde. La remise en jeu permanente de la question du geste, chez Bagouet, est à bien des égards une singularité, elle est la ressource mouvante qui « instabilise » durablement son travail, et le remet constamment en jeu. Si l'un des traits caractéristiques de cette écriture gestuelle est son aplomb et sa grande stabilité, les conditions de cet aplomb et l'espace avec lequel il se constitue ne sont jamais acquis.

Il y a aussi un sens aigu du détail : dans le corps, segmenté, où tout est mis en œuvre pour rendre visible l'infinitésimal. Dans l'espace, où les géométries savantes sont calculées au centimètre près ; dans le rythme, qu'il soit gestuel ou compositionnel, où de minuscules pauses fragmentent le phrasé, et inscrivent une organisation temporelle millimétrée.

L'espace, savamment architecturé, est en pointillé : pas de masses, pas de déferlements, mais des constructions complexes, indestructibles mais ajourées, où les distances précisément calculées ne laissent advenir ni les contacts, ni l'isolement, mais toujours des liens à distance. Toutes les pièces (à l'exception de quelques très rares propositions pour l'extérieur) sont conçues et dansées sur des scènes frontales. Composées d'une façon que l'on peut voir aujourd'hui comme classique, elles sont organisées en différents tableaux, ou du moins grandes parties, et ce sont surtout les liens entre ces parties qui varient d'une pièce à l'autre. La structuration, toujours narrative même pour les pièces abstraites, organise temps forts et temps faibles, développements et conclusions. En ce sens, l'œuvre de Bagouet se loge dans un espace esthétique classique (dans tous les sens du terme), référé à la perspective comme à la narration. Son identité se situe précisément dans l'usage qu'elle en fait, usage critique et profondément déconstructif, qui fait muter la solidité et l'intemporalité des normes classiques en un présent fragile, délicat, toujours menacé d'effondrement.

À l'intérieur de ce cadre rendu tremblant, chaque pièce de Bagouet s'attache à une question, et parfois, prend le contre-pied de la précédente ; la question du rapport entre la danse et les autres arts est traitée systématiquement et rigoureusement (relations danse-musique, danse-arts plastiques, danse-littérature et danse théâtre), et apporte un regard bien particulier sur ces dialogues cultivant autant l'en-commun de la danse avec la musique, le théâtre, les arts plastiques, le récit, que la différence disciplinaire. Bagouet s'attache autant à élaborer une danse rigoureusement abstraite, qu'à travailler la construction de personnages strictement chorégraphiques (et lorsqu'il emploie des comédiens, il s'assure que rien, dans leur partition, n'autorisera une sur-théâtralisation de leur rôle). Les processus de création varient d'une pièce à l'autre ; et s'il ne renonce jamais à la posture d'auteur chorégraphe vis-à-vis de ses interprètes, la définition de ces deux fonctions varie sensiblement selon les époques, tout comme varie l'usage de l'improvisation ou de la composition par les danseurs eux-mêmes.

Quels que soient les thèmes, les enjeux singuliers d'une pièce ou de l'autre, le travail de Bagouet se distinguait sans doute de bien d'autres par ce qu'on appellera un peu rapidement son éthique. De façon très globale d'abord, une éthique du travail qui, pour chaque pièce, ne considérerait rien comme acquis –

en cela bien différent sans doute d'autres chorégraphes de la même époque. Si les pièces de Bagouet sont minutieusement composées, écrites, et finalement *spectaculaires*, elles ne naissaient pas pour autant d'une série de recettes ou méthodes qu'on aurait appliqué à un nouveau thème, et pour chacune d'elles s'est inventé un processus de création particulier. Une éthique de l'œuvre, ensuite : si rien dans les modalités du processus n'est acquis d'emblée, il en va de même pour la pièce à produire et les représentations à donner. Toute l'œuvre s'attache à poser cette question : qu'est-ce qu'un corps dansant en représentation ? Et très vite nouera cette première question à une seconde : comment défaire le « corps Bagouet » aussitôt qu'une pièce l'a constitué ? Jamais cette dimension auto-réflexive et critique n'a lâché prise.

Si l'œuvre à danser a été fondatrice et formatrice pour bien des danseurs, l'œuvre à regarder l'a été tout autant pour ses spectateurs. Profondément auteur de *spectacles*, metteur en scène, réalisateur, Bagouet écrivait et composait aussi le regard du spectateur, étrangement absent des discussions des Carnets Bagouet. Au plus loin de la séduction, ses pièces conduisent invariablement le regard à réfléchir sur elles, et aussi sur lui-même. Avec elles nous avons appris à la fois la précision, et l'errance du regard ; nous avons acquis un savoir-sentir indissociable d'une activité de la pensée, un sentir-avec, ou une empathie, toujours gardée par une forme de distance. Surtout, nous avons appris à regarder sans clore, à accepter que notre regard demeure irrésolu comme chaque pièce le demeurerait, à laisser l'interprétation flotter et s'échapper, et donc, toujours continuer. À l'époque, ce que nous voyions était surtout la subtile singularité de ce travail, les fines différences qui le mettaient à distance de tout ce qui se dansait au même moment. Beaucoup d'autres danses mettaient un point d'honneur à saisir leur public, souffle coupé. À la distance elles préféraient l'empoignade, à la réserve, l'épanchement : elles exigeaient un regard à bras le corps. Elles réservaient le présent de la représentation au sensible, et renvoyaient la réflexion au moment du souvenir. Sur le fond de toutes ces autres danses, celles de Bagouet étaient bien différentes.

Pourtant, ce que nous ne voyions pas à ce moment là, c'était combien le travail de Bagouet était aussi imprégné d'une culture spectaculaire commune ou partagée par l'époque. Par exemple, combien la mise en défaillance du pouvoir spectaculaire se faisait à l'intérieur d'un système monumental de représentation ; combien les collaborations artistiques (avec les interprètes et les autres auteurs ou co-auteurs) s'inventaient à l'intérieur d'une pensée classique de la notion d'auteur et d'œuvre... et même, comment ce rapport si rare aux interprètes et à l'interprétation s'inscrivait dans le droit fil, quoique de façon critique, de l'interprétation classique dans ce qu'elle a de plus riche. Le monde de la danse française depuis 1992 a profondément remis en cause ce qui structurait du temps de Bagouet la relation entre danse et regard. Plutôt que de démontrer l'opérativité de l'espace perspectif, nombres de pièces ont depuis démonté la perspective et nettoyé en quelque sorte l'espace scénique de cette part là d'histoire. On a du mal, aujourd'hui, à suivre le déroulement d'une pièce structurée comme un récit, et où les interprètes sont indubitablement l'incarnation d'une écriture qui leur serait autre, viendrait d'un autre que d'eux-mêmes. On préfère les actions à l'écriture chorégraphique; on est moins danseur ou interprète que performer. On se met moins au service d'un chorégraphe qu'on ne vient contribuer, provisoirement, à un projet, avant de retourner aux siens propres... Pour toutes ces raisons, certaines pièces de Bagouet semblent devenues *irregardables* ; c'est-à-dire qu'une partie du public d'aujourd'hui, peut-être, *ne sait plus les regarder*, ne partage plus les compétences communes de regard et de geste que supposent leur esthétique. On s'arrêtera pourtant sur deux pièces séparées dans le temps, que les analystes et les danseurs s'accordent à rapprocher tant dans leur esthétique que dans leurs processus, qui semblent entretenir un rapport différent avec notre regard d'aujourd'hui : F.

et *Stein* (1983), duo de Dominique Bagouet avec le musicien Sven Lava, et *Jours étranges* (1990), sur *Strange Days*, l'album-culte des Doors. Si le corps y demeure par bien des aspects articulé (surtout dans *F. et Stein*, moment de mise en place du programme gestuel de Bagouet), l'apparence informe, abusive, extrême, la mise en scène de présences quotidiennes, l'abandon de tout esthétisme gestuel... tout cela devient, pour qui revoit ces pièces aujourd'hui, fort familier. Et ces deux pièces, dans le temps de leur création, avaient connu les mêmes virulences réceptives : elles avaient blessé le regard de leurs contemporains, tant l'écart semblait grand à la fois par rapport à « l'identité » de Bagouet, et par rapport aux normes chorégraphiques du moment. Ces deux pièces, et plus particulièrement sans doute *Jours étranges*, ont une apparence performative et processuelle (même si elles sont finalement fort peu improvisées). Étrangement, aussi, ce sont celles qui avaient semblé a priori impossibles à transmettre, comme fondues dans le corps disparu de Bagouet (*F. et Stein*) ou dans le corps des interprètes d'origine (*Jours étranges*). Apparemment anachroniques, plus familières à nos yeux d'aujourd'hui qu'à ceux de leurs contemporains, étaient-elles pour autant étrangères au parcours de Bagouet ? Chacun s'accorde à dire que les pièces les plus serrées, abstraites, sévèrement composées, contenaient quelque chose de la texture mise à nu, ou à cru, dans *F. et Stein*. La question du processus de création n'a jamais cessé d'inquiéter Bagouet, y compris pour ses pièces les plus apparemment formelles. C'est cette inquiétude, cette rigueur de la pensée artistique – beaucoup plus que la volonté de donner un air inachevé ou processuel au « produit fini » – qui donnaient à ses œuvres achevées l'intensité qu'on leur a toujours reconnue ; et c'est ce lien tendu entre comment faire et quoi faire qui a, certainement, fondé la certitude des danseurs de la compagnie qu'il ne fallait pas laisser le travail disparaître. Il y a fort à parier que d'autres pièces retrouveront ce genre d'écho dans les temps à venir, notamment quand la question de l'écriture en danse retrouvera une actualité plus grande.

On peut imaginer que, pour atteindre cette œuvre du passé placée à une distance singulière – ni tout à fait contemporaine, ni vraiment historique encore – notre regard traverse différents plans temporels. Peut-être verra-t-on alors comment l'œuvre elle-même, à son époque comme aujourd'hui, est aussi composée de différents plans temporels, autant contemporaine et autant anachronique au sein de sa propre époque qu'au sein de la nôtre aujourd'hui. Cependant contemporanéité et anachronisme ne cessent de se retisser, au fil du travail de l'œuvre – particulièrement celui que lui font traverser les Carnets – mais aussi au fil de ce que font les autres danses, les autres danseurs. Bagouet a été par bien des aspects l'emblème d'une jeune danse contemporaine française trop rapidement coulée dans les moules d'une institution qui s'est formée sur elle ; mais il est l'un des rares à n'avoir guère été soupçonné de fossilisation ou d'institutionnalisation artistique. Au contraire, parmi les plus jeunes artistes, nombreux sont ceux qui, ayant eu ou non l'occasion de travailler avec lui, témoignent au moins de leur respect, ou de leurs affinités, parfois de leur fascination pour son œuvre singulière. Sans vouloir à tout prix faire de Bagouet le précurseur des mutations esthétiques qui se sont produites dans la période qui suit son décès, il est certain que nombre des thématiques les plus contemporaines étaient déjà à l'œuvre dans son travail : l'éthique du geste et du travail corporel, la question de la présence et de l'être-en-scène, l'interdisciplinarité, la question de la référence ou de la citation. Mais peut-être est-ce surtout l'inquiétude existentielle quant au travail esthétique, la conscience de la portée politique de tout geste artistique qui fait le lien entre Bagouet et les générations d'aujourd'hui.

Isabelle GINOT

Pour citer cet article : Isabelle Ginot, « Anachronismes ? », in Les Carnets Bagouet, dir. I. Launay, *Les solitaires intempestifs*, 2007. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr